

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES  
SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN  
СЛАВЯНОВЕДЕНИЕ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

*SECTIO HISTORIAE LITTERARUM*

XXII

SZEGED  
1997

TE Egyetemi Könyvtár

Szeged

Készítés helye:  
Készítési díj számunk fel  
a később visszahozott könyvről

3 172299

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

DISSERTATIONES  
SLAVICAE

SLAVISTISCHE MITTEILUNGEN  
МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ ПО СЛАВЯНОВЕДЕНИЮ

*SECTIO HISTORIAE LITTERARUM*

XXII

SZEGED  
1997

Publicationes Instituti Philologiae Slavicae in Universitate  
de Attila József Nominata

Redigit:  
*Fejér Ádám*

Manuscriptum legit examinavitque:  
*Lepahin Valerij*



B<sup>1</sup> 17 2293

SZTE Egyetemi Könyvtár



J000191104

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged. A. József Nom.  
HU ISSN 0237-9554 Diss. Slav.

## СОДЕРЖАНИЕ

Адам Фейер. Мир пошлости как империя зла. <i>Отрывок из анализа романа "Мертвые души"</i> . . . . .	5
Наталья Салма. К вопросу о прототипах у Гоголя. <i>"Иван Федорович Шпонька и его тетушка"</i> . . . . .	26
Тибор Бароти. Гоголевская интерпретация лиризма Пушкина в свете пушкинского понимания . . . . .	41
Валерий Лепяхин. Живопись и иконопись в повести Гоголя "Портрет". <i>По редакции "Арабесок"</i> . . . . .	49
Владимир Воропаев. Гоголь и его окружение. <i>Материалы к биографии</i> . . . . .	85
Марк Соколянский. Об историзме Гоголя. <i>По повести</i> <i>"Тарас Бульба"</i> . . . . .	108
Игорь Виноградов. Гоголь – читатель "Истории государства Российского" Н.М.Карамзина . . . . .	123
Гортензия Матэ. К вопросу об изображении зла у Гоголя и Булгакова . . . . .	140
Илдико Губузнаи. "Романтический" герой у Гоголя и Пушкина . . . . .	145
Эдит Мари. Религия и искусство в творчестве Гоголя и Достоевского . . . . .	151
Иштван Феринц. К 60-летию академика А.М.Панченко . . . . .	160
Эржебет Надь. Идеал зрелого русского Средневековья . . . . .	167
Роланд Билку. Повесть о житии Петра и Февронии. <i>Пробле- ма соотношения фольклорных и житийных мотивов в авторском варианте произведения</i> . . . . .	179

## ОТ РЕДАКЦИИ

*Предлагаемый выпуск ученых записок кафедры русского языка и литературы Сегедского университета посвящен Гоголю — его творчеству в целом, отдельным произведениям писателя, его взглядам на историю, его жизни и окружению, влиянию Гоголя на творчество других писателей.*

*В качестве приложения помещаются материалы — научная биография и две статьи, — посвященные 60-летию со дня рождения академика А. М. Панченко, с которым кафедра связана многолетними узами дружбы и научного сотрудничества.*

*Просим наших авторов обратить внимание на оформление своих рукописей. Правила оформления рукописей прилагаются в конце тома.*

*Следующий номер ученых записок будет посвящен русской литературе 60-80-х годов в России и в эмиграции.*

## **МИР ПОШЛОСТИ КАК ИМПЕРИЯ ЗЛА**

*Отрывок из анализа романа "Мертвые души"*

**Адам Фейер**

Хотя в "Петербургских повестях" Гоголь изображает мир мертвых душ, лишенных способности к духовным начинаниям, и в этом смысле этот цикл – отличающийся как от рисующих еще живые души "Вечеров", так и от изображающего уже умирающую душу "Миргорода" – может быть отнесен к той же категории, что и "Мертвые души", он все же отличается от романа тем, что акцент здесь сделан на изображении самой души, тогда как в романе он сделан на изображении мира, на ауре, возникающей там, где обитают мертвые души. Конечно, и в "Петербургских повестях" речь идет об уже сложившемся положении, о необратимом процессе, но там мертвенность души изображалась *драматически*, как состояние, контрастное желанному и невольно возникающему в воображении состоянию живой одухотворенности. В романе же, где мертвые души не являются собственно предметом изображения, а возникают лишь как условие существования изображенного мира, их показ лишен драматизма: состояние душевной смерти, вызывая неожидан- ный аффект, воспринимается как само собой разумеющееся. Этим различием объясняется и различие жанровых средств изображения: если тон рассказов определяется гротескным сочетанием трагических и комических элементов, то в романе преобладает не знающая драматизма, беспощадная и уничижающая сатира.

Известно, что сатирическая концепция, осуществленная Гоголем в "Мертвых душах" и в "Ревизоре", обострила его творческий кризис. В запланированной и отчасти осуществленной второй части "Мертвых душ" Гоголь намеревался изобразить идеальную картину будущей России, призванную быть как бы противовесом настоящего. К комедии же он вынужден был написать пространный комментарий, с объяснениями и оправданиями. В то же время мы должны заметить, что гоголевское творчество с самого начала развивалось под знаком кризиса, было овеяно его предчувствием. Это объясняется тем, что в отличие от разработавшего модель аристократи-

ческого представительства культурных ценностей, но об условиях ее действительности не позаботившегося Пушкина, Гоголю выпала на долю неблагоприятная роль быть классиком гражданской направленности в ту гражданскую эпоху, которая для этого еще не создала условий. Эту противоречивую роль Гоголь должен был сыграть, чтобы сдвинуть с мертвой точки культурно-исторический процесс, способствуя тому, чтобы духовные ценности, составляющие основы человеческого бытия, могли быть реализованы в жизни.

Когда Гоголь рисует в своих произведениях карикатуру на гражданскую ментальность и разоблачает западно-европейскую иллюзию о том, что уважающий нормы культуры гражданин может занять духовное место аристократа, он одновременно делает это и под знаком европейского гуманизма, и следуя русской православной традиции. Однако, если бы он изображал гражданскую ментальность лишь для того, чтобы потребовать от гражданина *аристократической* духовности, он погрешил бы одновременно и против гуманизма, и против православной традиции. Этой ошибки Гоголь избегает за счет того, что, как об этом свидетельствует его иронический, гротескный и сатирический метод изображения, он отнюдь не преувеличивает значимость гражданской эпохи и как классик, исходя из гуманистической проблематики, включает ее в целое бытия. В этом Гоголю помогает его связь с украинской культурой. По всей вероятности он не остановился бы на гражданской проблематике (требующей с классической позиции гротескного, сатирического изображения), если бы не был движим с самого начала элементарной, столь характерной в украинской среде потребностью пережить красочность, богатство гражданской формы жизни, ее органическую связанность с культурой, или же если бы он мучительно не переживал отсутствие этого.

Сугубо сатирический характер изображения мира мертвых душ проявляется почти с эмблематической четкостью уже при описании двух первых, сопровождающих прибытие Чичикова "событий". Приезд главного героя в губернский город "не произвел в городе совершенно никакого шума и не был сопровожден ничем особенным: только два русские мужика, стоявшие у дверей кабака против гостиницы, сделали кое-какие замечания, относившиеся, впрочем, более к экипажу, чем к сидевшему в нем. "Вишь ты, – сказал



один другому, – вон какое колесо! что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось, в Москву или не доедет?" – "Доедет", – отвечал другой. "А в Казань-то, я думаю, не доедет?" – "В Казань не доедет", – отвечал другой. Этим разговор кончился. Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой." (1, с.5-6).

В изображенном Гоголем мире нет ничего, что имело бы ярко выраженный характер, привлекало бы к себе внимание, здесь нельзя обнаружить ничего отличительного, что хотя бы на мгновение задержало бы на себе взгляд наблюдателя, ведь любая индивидуальность, оформленность рождена культурой – истиной бытия, воспринимаемой духовным опытом. Этот же мир – мир отвергнувшего культуру обывателя. Но этот отказ от культуры надо понимать не в том смысле, что обитатели этого мира могли выбирать между культурой и существованием вне ее и сознательно выбрали последнее. Скорее речь идет о том, что в бесформенной серой среде, где все сливается в одну массу, на человека не падает даже отблеск какого-либо света, какой-либо оформленности. У такого человека не возникает даже – в принципе ущербной – потребности в подражании. Персонажи романа появляются перед нами не как отдельные, гротескно изображенные мертвые души, а как заслуживающие беспощадного сатирического изображения обитатели мира мертвых душ, как характерные примеры отсутствия в этом мире какой-либо характеристичности.

Два мужика, перекидывающиеся пустыми словами у дверей трактира, не похожи даже на самых жалких петербургских чиновников. Но они такие, какими *в этом мире* они "должны" быть. Поэтому здесь никто, даже сам автор, не поражен отсутствием у персонажей души. Мужики здесь разговаривают не о самом приезде и даже не о его бричке, не о том, как она выглядит, и не о том, удобно ли в ней ездить (все эти темы, такие обычные, для них недоступны), а безо всякой видимой причины – о прочности колеса. Их разговор

лишен диалогического напряжения еще и потому, что разговаривающие стороны во всем абсолютно согласны друг с другом, ведь те замечания, которые они делают, настолько сами собой разумеющиеся, что ничего другого не остается, как с ними согласиться. Признание обеими сторонами прочности колеса нужно лишь для того, чтобы читатель ощутил никчемность этого разговора.

Не более интересное событие и появление молодого человека, обратившего пристальное внимание на экипаж Чичикова. Здесь, однако, Гоголь пользуется всеми средствами, чтобы создать интригующее, но ложное напряжение, вызвать повышенный интерес читателя. Он подробно описывает костюм приезжего, как бы внушая читателю, что тот встретился с персонажем, которому в произведении уготована важная роль. На самом же деле этот молодой человек никакого участия в событиях, описанных в романе, играть не будет. Писателю удастся легко заинтриговать читателя, ведь модная романтическая поэтика тайны приучила читателя в каждом самом заурядном явлении искать нечто необычное, волнующее, глубокое. Особенное воздействие на читателя оказывает описание такой детали туалета, как бронзовая булавка в виде пистолета, которой был заколот галстук незнакомца. Однако, переживание романтической тайны присуще лишь человеку, не отпадшему от культуры, это награда за фантазию, за душевное и духовное богатство. История же не имеющего каких-либо характерных черт Чичикова, разумеется, лишена какой-либо таинственности, хотя гоголевское повествование создает вокруг него атмосферу лжетаинственности, лжесложности, лжеинтриги. Первым знаком такой лжетаинственности, такого лже-напряжения и становится появление молодого человека и его жест, которым он нахлобучивает на голову картуз, чуть было не унесенный ветром, когда он оборачивается назад, чтобы бросить многозначительный взгляд на чичиковскую бричку. Можно подумать, что писатель хочет, чтобы мы запомнили этого молодого человека, хотя больше мы с ним не встретимся, и он не будет иметь ни малейшего отношения, к событиям, описанным в романе.

Некоторых исследователей это ироническое обыгрывание романтической таинственности заставляет превозносить гоголевский "реализм", его антиромантическое изображение действительности. Однако, "Мертвые души" отнюдь не пародия на романтизм, а, как

мы уже отмечали, сатирическое изображение мира не уважающего культуру человека. Сам Гоголь никогда не был романтиком, но, как об этом свидетельствует первый цикл его рассказов, "Вечера на хуторе близ Диканьки", он высоко ценил мир уважающего культуру человека и романтизм, призванный изображать именно этот мир. Уважения к ценностям этого мира Гоголь не потерял и в дальнейшем, оно даже возрастало у него по мере того, как он убеждался, что внутри русской культуры уважающий ее нормы гражданин не обладает способностью быть таким хранителем этих норм, который определял бы лицо мира, что с концом пушкинской эпохи, ознаменовавшейся вытеснением аристократического принципа, Россия стала превращаться в мир мертвых душ. Писатель-гуманист, разумеется, отказывался считать мир, в котором не действуют нормы культуры, в котором нет и следов духовности, *действительностью*, т.е. основой человеческого бытия, прежде всего потому, что вслед за Пушкиным *действительностью* он считал не саму жизнь, а трансцендентную жизни *истину*. Мир же не уважающего культуру человека Гоголь считал не действительностью, а фантасмагорией, кошмарным сном, в частности потому, что сложившееся к сороковым годам положение Гоголь расценивал как конец пушкинской классики. Речь шла, конечно, не о том, что Гоголь перестал верить в классику, а о том, что он должен был констатировать отсутствие *действенности* ее норм.

Если признать, что действительность не имманентна, что истина имеет не естественный, а "сверхъестественный" характер, то нельзя не увидеть, что наш мир, наша жизнь может стать кошмаром, фантасмагорией по нашей вине, т.е. нужно признать, что при отсутствии духовных, творческих начинаний человек легко превращается из считающего своим призванием представительство истины аристократа, или из уважающего нормы культуры гражданина в человека, не уважающего или отрицающего духовные ценности. Западно-европейская цивилизаторская концепция питалась иллюзорной мыслью о том, что гражданская ментальность как бы по самой своей природе предполагает уважение к культурным ценностям, что со статусом гражданина просто несовместимо отрицание культуры. Русская жизнь, ортодоксальный Восток потому и оказались на окраине европейского культурного сознания, что как своим мысленным



ем, так и своей историей он постоянно предупреждал о границах гражданской ментальности, о ее недостаточности, об опасности метаморфоз. Можно, конечно, видеть ошибку Востока в том, что он, не доверяя гражданской ментальности, как бы открывает возможность для существования ментальности не уважающего культуру человека. Ни в коем случае нельзя считать достоинством общества то, что в нем никто не заботится о том, чтобы культурные ценности были воплощены в жизнь хотя бы на некоем среднем уровне, как достижения цивилизации. Однако, мы не должны забывать, что с гражданской ментальностью в ее целом мы смогли познакомиться на опыте только такой ценой.

Человек гражданской ментальности часто бичует пошлость, бичевание пошлости даже можно назвать неким гражданским спортом. Однако, зачастую оказываясь снобом, он понимает пошлость как следствие необразованности и даже склонен отождествлять пошлость с необразованностью. Гоголь первым увидел, что пошлость – это бездуховность человека, оторванность его от истины и от действительности, тот духовный тупик, в который заходит гражданин, присвоив себе завоевания гуманизма, но на самом деле будучи отчужденным от самого духа гуманизма, от его сущности, от его основ. Было бы ошибкой объяснять скуку, идиотизм и пошлость жизни не уважающего культуру человека только отсталостью, нецивилизованностью русского общества. Если бы мы, например, в вышеупомянутом диалоге двух мужиков, или же в примитивной хитрости чичиковских планов увидели бы проявление низкого уровня цивилизации, то это привело бы к тому, что мы не смогли бы понять роман Гоголя в его художественной целостности. Гоголь не верил не в Россию, а в западно-европейскую модель цивилизации, и в этом он был абсолютно прав. Ошибался не Гоголь, а Запад, ожидавший от прогресса, от развития цивилизации облагораживания человеческого общежития и не замечавший того, что уважение к культурным нормам зависит не от уровня просвещенности, что история развивается лишь в той мере, в какой мы приобщаемся к аристократическим, духовным ценностям культуры.

Комната, в которой поселился Чичиков по прибытии в губернский город, описана Гоголем как воплощение пошлости: "Покрой был известного рода, ибо гостиница была тоже известного

рода, то-есть именно такая, как бывают гостиницы в губернских городах, где за два рубля в сутки проезжающие получают покойную комнату с тараканами, выглядывающими, как чернослив, из всех углов, и дверь в соседнее помещение, всегда заставленную комодом, где устроивается сосед, молчаливый и спокойный человек, но чрезвычайно любопытный, интересующийся знать о всех подробностях проезжающего". (1, с. 6) Это и подробные этому описания дали основание множеству критиков, историков литературы, эстетов, начиная с Белинского и до наших современников, говорить о *типичности* гоголевского изображения или о типичности изображенных им явлений. Применяя определение Гегеля к классической русской литературе, они писали о том, что Гоголь сгущает в одну картину подмеченные им в русской жизни детали и таким образом, исходя из жизни, приближается к истине. Согласно этим представлениям получалось, что в самой пустой, унылой комнате, в тараканах, выглядывающих из всех щелей, и в соседе, подслушивающем за закрытой дверью, ведущей в другую, такую же комнату, скрываются какие-то зачатки истины, прозреваемой либо гениальным писателем, либо философом, создавшим теорию типического, либо применяющим ее литературоведом, которые и создают из этих зачатков огромный храм истины. Однако, литературоведы и критики не говорят о том, что Гегель не был знаком с изображенным Гоголем миром мертвых душ, равно как и о том, что если бы он был с ним знаком, его, по всей вероятности, охватило бы такое уныние, такой страх, что он не смог бы создать свою удивительную теорию типического. Русские критики, выводящие Гоголя из Гегеля, ничего не поняли в последнем, а, приняв точку зрения не уважающего культуру человека, начали обманывать читателя, внушая ему, что человеческая культура, как муравьиная куча, строится из пыли и грязи, что и без последовательных, жертвенных усилий, без удивительной творческой работы человеческого духа можно от самой жизни – от любой жизни – дойти до истины.

Гоголевский роман – это не описание отрицательных явлений русской жизни, а видение мира как обиталища мертвых душ, как их господства. Об этом предмете нельзя говорить спокойно, объективно, опираясь на факты, потому что предметы и факты, не обнару-

живают никакого сопротивления кошмару пошлости. Абнормальность пошлости раскрывается только взгляду визионера, и Гоголь не скрывает визионерский характер своего романа.

Разговаривающие у трактира мужики, появляющийся мимо-летно франт, подслушивающий за дверями сосед или выглядывающие из щелей тараканы – все это знаки особого гоголевского видения. Перед скользящим по окружающим вещам взглядом художника все предстает в каком-то зловещем, вибрирующем свете, не делающим окружающее осмысленным, приемлемым. Отделяясь от окружения, детали складываются в кошмар отпавшего от культуры мира. Следующая сцена – одна из составляющих этого кошмара: "В угольной из этих лавочек, или, лучше, в окне помещался сбитенщик с самоваром из красной меди и лицом так же красным, как самовар, так что издали можно бы подумать, что на окне стояло два самовара, если б один самовар не был с черною как смоль бородою"(с.7.). Конечно, можно найти даже смешным, что красная и круглая человеческая голова оказывается похожей на начищенный самовар. Особенно, если головы окружающих нас людей не похожи на самовары, если их лица отражают осмысленные представления и гармонические чувства. Ведь тогда мы, как правило, вообще забываем о лицах, а помним только о мыслях и чувствах. Сравнение же с самоваром должно показаться нам либо забавной выдумкой, либо следствием особой игры светотеней. Речь может идти, конечно, и о таком нашем ближнем, который слишком много съел и выпил, или о несчастном, которого природа наделила особенно странной, уродливой внешностью. Однако, когда мы видим вокруг себя слишком большое количество таких людей, когда эти люди чувствуют себя вполне уютно в нашем мире, когда сходство лица в окне с самоваром уже становится неким символом, выражающим состояние нашего мира, тогда нас охватывает чувство подавленности и тоски. Тогда и писатель, и читатель чувствуют своим долгом бичевать с помощью сатиры этот человеческий мир, к которому они и сами в определенной мере причастны, и потому им от такого бичевания больно. Сделать это нужно хотя бы потому, что в противном случае рано или поздно абнормальное состояние станет привычным, и человек почувствует, что и ему следует отрастить бороду, чтобы не упо-

добиться начищенному самовару. Хозяин этого фантасмагорического мира пошлости – Чичиков, которому нравится губернский город, куда он приезжает, потому что он абсолютно ничем не отличается от других губернских городов. Главный герой "Мертвых душ", как известно, не пользуется особым положением или властью в обществе, хотя он не является и изгнанником этого мира. Хозяином, господином бездуховного мира пошлости Чичиков становится потому, что он, будучи посредственностью, отлично умеет к нему приспособиться.

Если исходить из образа главного героя и из его приключений, то можно подумать, что Гоголь следует конвенциям западноевропейского плутовского романа. Однако, для Гоголя этот жанр – лишь отправная точка. Как известно, для проникнутых духом цивилизации, духом гражданственности героев западноевропейских приключенческих или плутовских романов характерна не "усредненность", не заурядность, а находчивость, упорство, выносливость, часто – ум, остроумие, восприимчивость, т.е. достоинства уважающего культуру человека. Успех их начинаний в сущности предвещает исторический успех гражданской, "цивильной" ментальности, успех самой цивилизации. В "Мертвых душах", где изображается вводящее гражданские отношения без благотворного влияния самой гражданственности общество, в котором процветает не уважающий культуру человек, для достижения успеха нужны совсем другие качества: здесь нужна посредственность, серость, бездуховность. Это хорошо демонстрирует следующая сцена: "В приемах своих господин имел что-то солидное и высмаркивался чрезвычайно громко. Неизвестно, как он это делал, но только нос его звучал, как труба. Это, повидимому, совершенно невинное достоинство приобрело, однакож, ему много уважения со стороны трактирного слуги, так что он всякий раз, когда слышал этот звук, встряхивал волосами, выпрямлялся почтительнее и, нагнувши с вышины свою голову, спрашивал: не нужно ли чего?" (1, с. 11) Показательно, что в то время как Жиль Блаз, герой Лесажа, например, ищет расположения епископов и знатных господ, Чичиков считает важным добиться признания трактирного слуги, а ведь во времена Гоголя еще никто не слышал о пролетарской диктатуре. Это тем более поражает, что

различие объясняется не скромностью чичиковских целей, а разницей между западной и русской культурной средой. На Западе решения и во времена феодализма выносились людьми аристократической ментальности. Когда же здесь стали привычными гражданские формы, общество, уже в большей своей части характеризовалось уважением к духовным ценностям. В русской же среде все дела с самого начала решались так, что искатель приключений мог рассчитывать на успех, если тренировался на лакеях в трактирах: приемы завоевания признания, "проходящие" там, оказывались действенными и в более высоких кругах.

Чичикова, внезапно появляющегося в мире мертвых душ и столь быстро завоевывающего над ним господство, Мережковский считает – несмотря на его скромную, гражданскую маску – самым Чертом. Оригинальность гоголевского таланта проявляет себя в том, что он изображает демоническое таким повседневным. Согласно западной традиции дьявол, разумеется, бунтарь против божественного миропорядка, но он остроумен, интересен, общение с ним не обязательно постыдно, к тому же он может быть даже полезным. Фигуры Мефистофеля или Люцифера все же стилизуют ментальность уважающего культуру человека, хотя эти герои и ставят под сомнение авторитет традиции. Когда же Гоголь заставляет зауряднейшего Чичикова сыграть роль Черта, это свидетельствует о том, что русский классик, подобно, освободившемуся от байронизма Пушкину, видит воплощение зла в незамеченной на Западе, не отделенной от ментальности бунтаря, ментальности не уважающего культуру человека.

Иллюзия духовности зла, миф о духе отрицания, рождает представление о двунаправленности духовности и о том, что человеку следует во избежание ее возможного дурного проявления ограничивать развитие своих личностных, духовных возможностей. Отожествление же зла с пошлостью, с бездуховностью подготавливает монистическое восприятие мира в духе библейской традиции и гуманистического ренессансного мышления, поставившего в центр мира духовного человека. Если зло есть не что иное, как бездуховность, если нет *духа* зла, если дух не есть дух отрицания, если естественный источник духовности – личностное, трансцендентное



бытие, то человек встречается с истиной бытия не в какой-либо особой, отделенной от сотворенного мира духовной сфере, а в нашем, здешнем мире, и он должен для встречи с ней привести в действие все свои духовные, личностные возможности, т.к. в противном случае он, смешавшись с миром вещей, может стать проводником зла.

Если хозяин мира пошлости Чичиков – это сам Черт, то мир пошлости – это ад. Когда Гоголь на заре Новейшей истории называет адом привычный нам, повседневный мир, он становится родоначальником новой и очень плодотворной традиции. То хождение по кругам ада, которое вслед за Гоголем будет совершать и Достоевский, имеет мало общего с нисхождением в ад, предпринятым Данте. Ведь Данте должен был оставить земной мир, чтобы познакомиться с адом – местом, где бывшие обитатели земли получают заслуженное наказание, где они претерпевают страдание в соответствии со справедливым божественным приговором. Гоголь был первым, кто совершил путешествие в ад *в этом мире*, первым, кому сотворенный Богом, прекрасный мир, который даже средневековые называло всего лишь юдолью печали, представился адом. Его первого начало терзать сомнение в том, имеет ли смысл мировая история, если, с одной стороны, ее события уже нельзя по старинному объяснять Божиим промыслом, а, с другой стороны, если уже стало очевидным, что гуманистическое представительство духовных ценностей не повлекло за собой их внедрения в жизнь, их действительности. Может ли иметь смысл существование мира, где хозяин – Чичиков, сам Черт, и где пошлость господствует над требующей аристократического представительства истиной? От этих вопросов мы не освободились до сих пор. Причина в том, что служащий твердой духовной основой нашего бытия аристократический принцип, гуманизм нового времени, уже пять столетий выполняющий свое задание, все еще не нашел практической поддержки со стороны гражданского мира, который до сих пор не признал, что он нуждается в духовном аристократическом руководстве.

Одновременно классической и гражданской направленностью гоголевского творчества объясняется тот факт, что свой сатирический роман Гоголь называет "поэмой", что в качестве противовеса к изображенному в нем аду он стремится нарисовать и идеальную

картину жизни, что в романе можно найти аллюзии просветленной, ведущей от греха к спасению фаустовской композиции, и в том, что автор мечтает о соревновании с самим Гомером. Последнее проявляется в том, что Гоголь создает, собственно говоря, пародию на эпос, играя мыслью о достижимости гомеровского аристократического блеска. Гомеровскими реминисценциями можно, например, считать развернутые, подробные сравнения, которыми Гоголь так часто украшает свой роман. Вот, например, как описывает Гоголь бал у предводителя: "Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, взлетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройти взад и вперед по сахарной куче, потерять одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потерять ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами" (1, с. 18).

Трудно было бы передать более суггестивно отвращение, вызванное пошлостью, более красочно, более убедительно описать отсутствие всяких красок, более пластично, более точно воспроизвести отсутствие характеров. Гоголь с такой высоты смотрит на этот бал, на это провинциальное общество, что становятся видны не только его относительные отрицательные качества: безвкусица, провинциализм, необразованность. Сосредоточенность на изображении таких отрицательных черт вызвало бы впечатление, будто столичный дэнди демонстрирует изощренность своего вкуса, свою осведомленность в вопросах моды. Точность гоголевских описаний свидетельствует о том, что писатель не поддавался простому чувству возмущения, что его пером водила только любовь к истине, что в

разгуливающих, выставяющих себя на показ, потирающих передние и задние ножки, почесывающих крылышки или головки мухам он действительно узнал гостей губернатора, так же, как в сиянии, которое заливало своим светом весь губернский бал, он узнал блеск сахарной головы, выставленной на солнце. Гоголь не отрицает, что здесь есть и свет, и сияние, и роскошь, иногда даже эlegantность. Он стремится лишь показать, что несмотря на все это, мир этот невероятно банален, бездуховен, нахально повернут спиной к культуре, к истине.

Источник гоголевского комизма – в том, что его развернутые сравнения, требующие риторического блеска и поэтического мастерства, вообще-то уместны лишь в героическом эпосе. У Гоголя же эти сравнения указывают на то, что и изображенный им мир должен был бы в норме измерять себя мерой героического и что это ужасно, когда должного не происходит. Но в этих сравнениях отражается и печаль Гоголя, который вместо героического эпоса вынужден создавать сатирический роман. Мир пошлости непозволительным с позиции классицизма образом мучает самого писателя, воздействует на его отношение к действительности.

Сатирический показ состояния душевной смерти человеческого мира, потребовавший перехода от рассказов к роману, повлек за собой и перенос действия из локального места, из столичного города, в широко раскинувшуюся провинцию. В действие оказываются теперь вовлеченными не только чиновники, художники, мастеровые и военные, но и крестьяне, и помещики. В рассказ о путешествии Чичикова вовлекаются и губернский город, и деревни, и придорожные пейзажи, которые также несут на себе печать пошлости: "Едва только ушел назад город, как уже пошли писать, по нашему обычаю, чушь и дичь по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор. Попадались вытянутые по снурку деревни, постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые серыми крышами с резными деревянными под ними украшениями в виде висячих шитых узорами утиральников. Несколько мужиков, по обыкновению, зевали, сидя на лавках перед воротами в своих овчинных тулупах. Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних

глядел теленок или высовывала морду свою свинья. Словом, виды известные. [...] день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения картины не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды, который, несмотря на то, что голова продолблена была до самого мозга носами других петухов по известным делам волокитства, горланил очень громко и даже похлопывал крыльями, обдерганными, как старые рогожки."(1, с.27,29-30.)

Фантасмагорический характер романа поддерживается тем, что даже природа, даже погода становится носителем пошлости, бездуховности, серости. Отсутствие фантазии, творческого воображения, всеобщее равнодушие накладывают свою печать на все без исключения, вернее, занятая проблемой пошлости мысль писателя везде находит ее следы. Ведь даже красивые, полезные растения произрастают не сами по себе, ведь и красота растений обнаруживает себя во всей своей рокоши лишь тогда, когда человек, этот хозяин богом сотворенного мира, им в этом помогает. Серости, пошлости, злу не надо прилагать больших усилий, чтобы испортить этот мир, достаточно предоставить его самому себе, чтобы он начал дичать. Только сорняки растут сами по себе. Космос, порядок, гармонию надо создавать. Буераки, кочки, колючие кустарники – все это не результат усилий каких-то злодеев, ненавидящих красоту. Просто в мире мертвых душ, хозяев этого мира, нет места творческой фантазии, силе истины, направленной на созидание нового. Природа здесь осталась без хозяина, человеческим способностям не нашлось применения.

Литературная критика до сих пор до конца не уяснила себе, насколько *свободна* классическая гоголевская сатира от любой предвзятости, как социального, так и национального характера. Истина в ее мире – это царь и бог, пошлость же – такой угрожающий всему человеческому миру враг, что в борьбе с ней ни для кого и ни для чего нельзя делать исключений. Гоголевское искусство убеждает в том, что источником всех наших бед является отсутствие

духовности, и поэтому бессмысленно кого-либо по каким-либо причинам освобождать от ответственности. В романе нет места распространенному мнению о том, что именно чиновники и помещики являются носителями пошлости, крестьяне же – как люди, не обладающие руководящей общественной и политической ролью – являются лишь жертвами пошлости. Совершенно чужда роману и мысль о том, что в крестьянах, в простом народе, не затронутом вредными влияниями цивилизации, следует видеть носителя национальной культуры, и потому к нему надо подходить совсем с другими мерками.

"Мертвые души" свидетельствуют о том, что в целом все русское общество состоит из людей, не уважающих культуру, что всю русскую жизнь предопределяет господство пошлости. Трудно решить, откуда пришла эта беда, как она распространяется: сверху ли вниз, или наоборот. Примитивность ли, варварство ли низов заразили тех, кто стоял наверху общества, или же деспотизм верхов привел к отупению народа. Согласно классическому подходу общество, как культурное целое, должно быть единым, и каждый его член должен быть оценен с точки зрения одной и той же истины. В свете классической системы ценностей не представляется жестокостью строго осудить и крестьянина, потому что классическая ментальность в отличие от чувствительной, но не знающей об ответственности ментальности гражданской, пронизана чувством ответственности за ближнего, за крестьянина.

Своеобразным гоголевским приемом, призванным к тому, чтобы дать почувствовать читателю тотальность господства пошлости, является изображение мира с точки зрения не уважающего культуру человека. Этот шуточный прием, зачастую вводящий читателя в заблуждение, свидетельствует о том, что писатель не уверен в своем читателе, в том, что он не затронут пошлостью, а читатель не уверен в самом себе. Когда, например, Гоголь, вернее его рассказчик, перечисляет множество возможных человеческих достоинств, которыми не обладает первый из навещаемых Чичиковым помещик, "мечтательный" Манилов, то он невольно выдает себя, обнаруживая свою пошлость перед читателем, уже привыкшим ему

доверять. Вѣдь так называемые человеческие достоинства, на которые он ссылается – страсть к разведению охотничьих собак, к шулерской игре в карты или просто к воровству – и есть сама пошлость, в самом чистом ее виде. Разумеется, обжора или шулер могут быть людьми, обладающими ярким характером, интересной индивидуальностью, но ведь и человек, не выделяющийся никакими пристрастиями, может быть достойным внимания. Рассказчик просто-напросто все путает, а писатель, вводящий в повествование такого рассказчика, просто дурачит читателя. Можно, конечно, спросить, а не характеризует ли Манилова, например то, что у него с женой есть привычка дарить друг другу в день рождения какие-нибудь мелочи, скажем, вышитые бисером чехольчики на зубочистки. Или длительные поцелуи ни с того, ни с сего, такие долгие, что за это время можно выкурить небольшую сигару. Или мечты о том, чтобы проложить туннель от дома до озера, или построить мост, на котором были бы лавки и крестьяне торговали бы разными товарами. Трудно, однако, говорить о характерах там, где сатира буквально "уничтожает" фигуры, ставит под сомнение их подлинное бытие. Метод изображения в "Мертвых душах", поэтика этого романа, стоит гораздо ближе к методу фантастического изображения у Рабле (в этом Бахтин абсолютно прав), чем скажем к методу точного наблюдения у Флобера. Другой вопрос, что картина, полученная с помощью такого изображения, соответствует "русской жизни". Нельзя только забывать, что мир пошлости ирреален, фантастичен, что в нем нет ни истины, ни духовности, а потому нет и жизни, нет и действительности.

Фантастическая пошлость Манилова особенно ярко раскрывается в тех картинах, которые рисуются в его воображении после отъезда Чичикова: "Манилов долго стоял на крыльце, провожая глазами удалявшуюся бричку, и когда она уже совершенно стала не видна, он все еще стоял, куря трубку. Наконец вошел он в комнату, сел на стуле и предался размышлению, душевно радуясь, что доставил гостю своему небольшое удовольствие. Потом мысли его перенеслись незаметно к другим предметам и, наконец, занеслись бог знает куда. Он думал о благополучии дружеской

жизни, о том, как бы хорошо было жить с другом на берегу какой-нибудь реки, потом чрез эту реку начал строиться у него мост, потом огромный дом с таким высоким бельведером, что можно оттуда видеть даже Москву и там пить вечером чай на открытом воздухе и рассуждать о каких-нибудь приятных предметах. потом, что они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество в хороших каретах, где обворожают всех приятностию обращения, и что будто бы государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами, и далее, наконец, бог знает что такое, чего уже он и сам никак не мог разобрать." (1, с. 52-53).

Кого из нас не увлекали в юности мечты романтического воображения, и непременно ли надо стыдиться и скрывать от людей склонность к мечтательству? Всегда ли она приносит человеку вред? Однако, если мечтательство становится естественным занятием зрелого человека, это уже нечто странное. Этим уже нельзя гордиться, особенно в том случае, если полет фантазии вызван фигурами, подобными Чичикову. Каким же пошлым, одновременно и глупым, и фальшивым человеком надо быть для того, чтобы увидеть в покупателе мертвых душ, мошеннике Чичикове, лучшего друга своего сердца, и чтобы общение с ним вызвало бы такие мечты! Только тот, что отверг аристократическое призвание, чувство ответственности и долга, но кто при этом не научился гражданским добродетелям: усердию, восприимчивости, вниманию к духовным авторитетам, т.е. только мертвый духом и мертвый душой может быть способен на такое. В мыслях и чувствах Манилова все перепутано, каждое слово в его устах означает не то, что оно должно означать, все превращается в глупое и смешное месиво.

Пушкин был прав, когда, прочитав "Мертвые души", нашел печальной свою Россию. Изображающему же мир пошлости художнику, пока есть надежда на то, что этот мир исправим с помощью творчества, нельзя быть печальным. Он должен беспощадно, сатирически разоблачать чертовщину отпавшего от истины мира, олимпийским смехом богов отпугивать, отгонять эту чертовщину от человека. Изображение унылых и подавляющих явлений жизни с таких духовных высот приводит к тому, что они начинают восприниматься как интересные, достойные внимания, ведь их бесформенность и серость опосредованно свидетельствует об осмысленном и

возвышенном характере истины. Со страниц романа, несмотря ни на что, веет духом уверенности автора в том, что он в совершенстве владеет своим предметом, что на что бы он ни бросил взгляд, все, несмотря на свой обезоруживающий отталкивающий характер, вызовет в нем творческую энергию. И это происходит не только потому, что Гоголь, как и Пушкин, уверен в трансцендентном характере истины, но и потому, что он берется за выполнение нового задания: показать гражданину, что эта истина должна быть проведена в жизнь. Вот, например, Селифан, глупый, вечно пьяный кучер пошлого и мелкого Чичикова, пародия на человеческое бытие, попавший в поле зрения писателя и появившийся перед нами в произведении как воплотившийся кошмар: "... кучер, довольный приемом дворовых людей Манилова, делал весьма дельные замечания чубарому пристяжному коню, запряженному с правой стороны. Этот чубарый конь был сильно лукав и показывал только для вида, будто бы везет, тогда как коренной гнедой и пристяжной каурой масти, называвшийся Заседателем, потому что был приобретен от какого-то заседателя, трудился от всего сердца, так что даже в глазах их было заметно получаемое ими от того удовольствие. "Хитри, хитри! вот я тебя перехитрю! – говорил Селифан, приподнявшись и хлыснув кнутом ленивца. – Ты знай свое дело, панталонник ты немецкий! Гнедой – почтенный конь, он сполняет свой долг, я ему с охотою дам лишнюю меру, потому что он почтенный конь, и Заседатель тож хороший конь... Ну, ну! что потряхиваешь ушами? Ты, дурак, слушай, коли говорят! я тебя, невежа, не стану дурному учить. Ишь, куда ползет!" Здесь он опять хлыснул его кнутом, примолвив: "У, варвар! Бонапарт ты проклятый!.." Потом прикрикнул на всех: "Эй вы, любезные!" и стегнул по всем по трем уже не в виде наказания, но чтобы показать, что был ими доволен. Доставив такое удовольствие, он опять обратил речь к чубарому: "Ты думаешь, что скроешь свое поведение. Нет, ты живи по правде, когда хочешь, чтобы тебе оказывали почтение. Вот у помещика, что мы были, хорошие люди. Я с удовольствием поговорю, коли хороший человек; с человеком хорошим мы всегда свои друзья, тонкие приятели: выпить ли чаю или закусить – с охотою, коли хороший человек. Хоро-



шему человеку всякой отдаст почтение. Вот барина нашего всякой уважает; потому что он, слышь ты, сполнял службу государскую, он сколеской советник..." Так рассуждая, Селифан забрался, наконец, в самые отдаленные отвлеченности. Если бы Чичиков прислушался, то узнал бы много подробностей, относившихся лично к нему..." (1, с. 54-55). Болтливый пьяница – хорошо известный источник комического, пьяный извозчик, которому пассажир вынужден вручить свою жизнь, – благодарная тема для веселой жанровой зарисовки. Но где же здесь веселье, где юмор, где комизм? Разве Селифан в подпитии веселый парень, хорошее настроение которого может порадовать наше сердце? Ничего подобного! Несмотря на то, что он никому сознательно не хочет зла, каждое его слово оскорбительно и отвратительно. Как это обычно бывает с пошлым человеком, он прежде всего занят тем, к кому бы прицепиться, кому бы доставить неприятности, или тем, как самому избежать неприятностей. Ведь в его воображении существует лишь один способ отношений между людьми: отношение "дать-получить". Это делает его маниаком, высасывает из него всю душевную и духовную энергию. У него не остается ни одного чистого чувства, ни одной свободной мысли. Пошлость так и льется из этого человека. Свою лошадь он корит за нерадивость и наказывает ее за это, хотя ленив, нерадив, прежде всего, он сам. Долгий, скучный урок, который он преподает лошади, конечно же – повторение тех уроков, которые он сам получает от своего господина. Свои неприятности он вымещает на другом, что говорит об отсутствии у него чувства моральной ответственности. Без всякого юмора он делает мерой человечности подносимое ему угощение, считая хорошими людьми только тех, кто встречает его рюмкой водки, и плохими тех, кто этого не делает. Селифан так хорошо чувствует себя в мире пошлости, что становится чуть ли не поэтом, когда говорит о полном соответствии между собой и этим миром. "Хорошего человека все уважают", – делает он вывод из собственных рассуждений. Конечно же мошенника Чичикова "хороший" слуга Селифан считает хорошим человеком. И его утверждение небездоказательно: ведь вот и супруги Маниловы так любят и уважают Чичикова! Как это показательно, что мнение считающе-

го себя изысканным существом и приписывающего себе идеальные порывы Манилова совпадает с мнением не выступающего с подобными запросами ни по отношению к себе, ни по отношению к миру Селифана! Образ Селифана у Гоголя разрастается до символа в той сцене, где пьяный кучер теряет дорогу: "Так как русский человек в решительные минуты найдется, что сделать, не вдаваясь в дальние рассуждения, то, поворотивши направо, на первую перекрестную дорогу, прикрикнул он: "Эй вы, други почтенные!" и пустился вскачь, мало помышляя о том, куда приведет взятая дорога"(1,с.56). Жаль, что Чернышевский так невнимательно читал "Мертвые души"! В противном случае он, по всей вероятности, в своей статье "Русский человек на rendez-vous" поспорил бы с Гоголем, утверждающим, что русскому человеку присуща бесшабашность, необдуманность поступков, т.е. как раз обратное утверждениям Чернышевского. Ироническое же мнение Гоголя опосредованно подтверждает точку зрения самого Тургенева, который высоко ценил людей гамлетовского типа, людей думающих и рассуждающих, и ждал от них обновления России. Внимательное чтение гоголевского романа дало бы критику-радикалу возможность почувствовать, что так упорно отстаиваемая им точка зрения о необходимости прежде всего действовать, действовать, не размышляя, – это точка зрения не уважающего культуру человека, точка зрения по сути дела "мертвой души", которую классик бичует с помощью беспощадного сатирического изображения.

Какая же судьба уготована народу, который так погряз в пошлости, в бездуховности? Гоголь не рисует апокалипсических картин, ведь как классик он верит, что история культуры разворачивается под знаком истины. Если же духовность исчезает, если истина затуманивается, если ее разворачивание в истории замедляется, кибитка истории застревает на первом же повороте. Ей придется простоять там до тех пор, пока знающие цель и умеющие сдвинуть ее с места личносно представляющие истину люди не помогут ее движению. Гоголь ничего не ждет от не уважающего культуру человека. В отличие от Чернышевского он не верит в его деятельность. Но он не считает его такой угрозой для культуры, которая может

ее погубить, потому что знает, что, будучи духовной силой, культура бессмертна. Мы не видели бы истину так ясно, если бы Гоголь не показал, что зло – это пошлость, что единственный источник, его питающий, – это наш, земной, человеческий мир, и что духовность обеспечивается исключительно личностным отношением к истине.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В.Гоголь. Мертвые души. М., 1955.

## **К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ У ГОГОЛЯ.**

### *"Иван Федорович Шпонька и его тетушка"*

**Н. Салма**

Среди рассказов, составляющих цикл "Вечера на хуторе близ Диканьки", есть один, на первый взгляд как будто совсем другой, резко отличающийся от всех остальных, ведь нельзя, например, не заметить, что его герой всю жизнь проводит не в селе и не в степи (украинская деревня и Запорожская Сечь – обычное и красочно изображенное место действия рассказов этого гоголевского цикла), и даже не на хуторе, где живет собиратель, издатель и комментатор "Вечеров", пасечник Рудый Панько. Речь идет о рассказе "Иван Федорович Шпонька и его тетушка", герой которого до сорока лет служил в армии и может быть никогда не вернулся бы домой, если бы не письмо управляющей его имением и жалующейся на здоровье тетушки. Рассказ этот отличается от других конечно же и тем, что он не закончен, вернее тем, что он заканчивается там, где другие рассказы, собственно говоря, начинаются. В отличие от других рассказов этого цикла, обычно отличающихся динамичной и занимательной, нередко даже таинственной фабулой, вовлекающей в действие не только самых разных людей, но иногда и чертей, этот рассказ вообще не имеет фабулы. Как объясняет Панько, с этой аккуратно записанной в тетрадь историей "случилась история": жена Панько половину страниц тетради использовала под пироги, и от истории осталось только начало.

Отсутствие чреватого событиями действия, разумеется, заостряет внимание читателя на персонажах и на окружении. Да и сам рассказчик, со слов которого Панько якобы записал эту историю (в данном случае это приехавший из Гадяча Степан Иванович Курочка), начинает свое повествование так, будто читателя ждут интересные, важные, достойные внимания события. Рассказчик, занимающий такую позицию, как бы внушает читателю, что несмотря на явную простоватость, интеллектуальную ограниченность представленных ему персонажей, он имеет дело отнюдь не с "мертвыми душами", а с душевно здоровыми и потому достойными

внимания людьми. Надо сказать, что и сам Панько, хотя и не помнит точно, что же произошло с Иваном Федоровичем Шпонькой и его тетушкой, находит это настолько занимательным, что отсылает интересующихся в Гадяч, к Степану Ивановичу, который – как он уверен – с удовольствием расскажет эту историю еще раз, с начала до конца. Панько же в гоголевском мире – такой рассказчик, суждениям которого о людях можно доверять. Он и сам относится к тем простым, не слишком образованным, но принимающим и уважающим нормы христианской культуры душевно здоровым людям, к которым можно, в определенной мере, применить характеристику, данную Чеховым в "Скучной истории" швейцару Николаю: "Добро торжествует у него над злом, слабый всегда побеждает сильного, мудрый глупого, скромный гордого, молодой старого... Нет надобности принимать все эти легенды и небылицы за чистую монету, но процедите их, и у вас на фильтре останется то, что нужно: наши хорошие традиции..." (2, с. 504).

Главные герои этого рассказа, как мы это в дальнейшем покажем и как это характерно для героев "Вечеров", душевно здоровые люди, не похожие в этом смысле ни на героев "Петербургских повестей", ни на героев "Мертвых душ". Но они не похожи и на героев "Миргорода", души которых хотя еще и не мертвы, но уже умирают. В то же время, если исходить из одних внешних, имманентно уловимых черт, то создается впечатление, что не имеющий склонности ни к размышлению, ни к серьезному чтению, ни к самообразованию, не принимающий участия в развлечениях товарищей и в армии проводящий досуг в таких пустых занятиях, как перелистывание гадательной книги, ловля мышей или просто лежание на кровати, тихий, боязливый, прилежный в занятиях Шпонька точь в точь такой, как герой "Шинели" Акакий Акакиевич, эта сухая чиновничья душа (изображенный, правда, гоголевским рассказчиком в сентиментальных тонах), который никогда никого не любил, но от мира, от другого человека ждал, и даже требовал, чтобы его любили как ближнего, чтобы о нем заботились, чтобы ему помогали. Если иметь в виду только качества или свойства героев, то мы не заметим и разницы между тетушкой Шпоньки, самоотверженно занимающейся его хозяйством, и, например, Пульхерией Ивановной

из "Старосветских помещиков". То же усердие, то же радушие, та же сердечность. Однако, Пульхерия Ивановна в рассказе занята только тем, чтобы изобилие было в ее доме, – в этом отгороженном от мира "ковчеге" – чтобы муж, Афанасий Иванович, гости и дворовые не знали недостатка в еде и питье. Что же касается действительного ведения хозяйства, то оно у старосветских помещиков было предоставлено вору-приказчику, и господа не разорялись лишь потому, что земля еще родила очень щедро. Тетушка же Шпоньки, да и сам Шпонька, вернувшийся из армии, следят не только за тем, чтобы плоды земли были с толком использованы, но и за тем, чтобы земля могла без истощения, без насилия приносить плоды, чтобы все, чьим заботам она поручена, были бы в этом лично, душевно заинтересованы, чтобы хороший, честный труд приносил всем не только хлеб, но и радость, и душевный покой. Вот почему обычно лишенный воображения, простоватый и даже глуповатый Шпонька становится почти поэтом, когда целый день проводит в поле, со жнецами. "Единодушный взмах десятка и более блестящих кос; шум падающей стройными рядами травы; изредка заливающиеся песни жниц, то веселые, как встреча гостей, то заунывные, как разлука; спокойный, чистый вечер, и что за вечер! как волен и свеж воздух! как тогда оживлено все: степь краснеет, синее и горит цветами; перепелы, дрофы, чайки, кузнечики, тысячи насекомых, и от них свист, жужжание, треск, крик и вдруг стройный хор; и все не молчит ни на минуту. А солнце садится там, раскладываются огни и ставят котлы, и вокруг котлов садятся усатые косари; пар от галушек несется. Сумерки сереют..." (1, с. 186) – так описывается в рассказе то "неописуемое" наслаждение, которое испытывает Шпонька, когда – как шутливо замечает Гоголь – забывает даже отведать галушек косарей. Не Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович, а Иван Федорович Шпонька и его тетюшка, которая "каталась сама на лодке, гребя веслом искуснее всякого рыбалова; стреляла дичь; стояла неотлучно над косарями; знала наперечет число дынь и арбузов на баштане; брала пошлину по пяти копеек с воза, проезжавшего через ее греблю; взлезала на дерево и трусила груши, била ленивых вассалов своею страшною рукою и подносила достойным рюмку водки из той же грозной руки" (1, с. 185) и которая делала все это

от души, по любви (ведь и земля, и дом не были ее собственностью), – настоящие старосветские помещики, хозяева земли.

Насколько же не похожа эта элементарная забота о людях и о Богом порученной человеку земле на привязанность Акакия Акакиевича к буквам, к абстрактным, пустым знакам, ведь герой не предполагает за ними никакого содержания. И как не похожа на эту любовь "влюбленность" Акакия Акакиевича в шинель, о которой он мечтает так, словно это было бы любимое живое существо, невеста или жена.

Сравним еще хозяйственные заботы тетушки Шпоньки с заботами Коробочки из "Мертвых душ". Заслоняющее все остальное желание извлечь выгоду, бессмысленное, самодовлеющее накопительство превращает дом Коробочки, где комнаты так органично "сливались со скотным двором", а облик и платье хозяйки были точь в точь такими, как у пугала, в подобие мусорной или навозной кучи и имеет мало общего с хозяйственностью тетушки Шпоньки.

В то же время по всей вероятности именно ее образ послужил Гоголю прототипом при работе над образом Коробочки. На это указывает и такая, на первый взгляд незначительная деталь, как изображение собак, встречающих и возвращающегося домой, к тетушке Шпоньку, и приезжающего к Коробочке Чичикова. Однако, и здесь есть такие отличия, которые говорят о том, что эти две, с точки зрения формальной поэтики так близко стоящие друг к другу, сцены несут разную нагрузку в художественном целом двух произведений. Стоит обратить внимание на то, что в рассказе "Иван Федорович Шпонька и его тетушка" собаки, встречающие вернувшегося после долгих лет в родное гнездо, для них не знакомого хозяина, даже лают не так, как собаки Коробочки. Они не хотят показать приезжему свою силу и свирепость, а, как и все в этом доме, выражают волнение и радость по поводу прибытия нового лица. Конечно, собаки остаются собаками, и одна из них все же в порыве усердия укусила привезшего Шпоньку извозчика за икру, но этот незначительный инцидент не омрачил общую картину, а послужил только тому, что Шпонька очнулся от созерцания дома и заметил сбегающийся народ и тетушку, которую он видел прежде лишь в младенчестве. Комической эта сцена становится только потому, что между радостью и волнением собак и теми же чувствами людей нет

различия. Люди здесь, так же, как собаки, в сущности "немые", они слишком просты, слишком элементарны для того, чтобы найти человеческие слова и жесты для выражения своих чувств, а может быть следовало бы сказать, что чувства их слишком уж просты, слишком элементарны, чтобы быть воистину человеческими.

Совсем иначе описаны собаки, встречающие Чичикова. Они агрессивны, но не потому, что чувствуют в приезде злоумышленника, а просто так, из усердия, чтобы себя показать. Гоголь поэтому сравнивает их с таким оркестром, который не представляет слушателям музыкальное произведение, а демонстрирует свое умение, стараясь при этом как бы даже унижить слушателя, не обладающего таким искусством.

Надо сказать, что в определенной мере с недоверчивой Коробочкой тетушку Шпоньки могла бы сблизить подозрительность последней. Не располагая никакими доказательствами, она, например, утверждает, что ее сосед, Григорий Григорьевич Сторченко, присвоил себе большой луг, якобы подаренный Шпоньке при его рождении покойным дядюшкой Сторченко, питавшим нежные чувства к матушке Шпоньки. В то же время в отличие от подозрительной Коробочки, осторожность или глупость которой мешает ей сообразить, что от умерших крепостных, за души которых Чичиков предлагает деньги, ей в хозяйстве не может быть никакого проку, тетушка Шпоньки не без основания не доверяет Сторченко. Такие детали, как мгновенная глухота, поражающая Сторченко, как только приехавший к нему Шпонька заводит разговор о дяде и о дарственной, его старания как можно скорее усадить Шпоньку обедать, указывают на то, что тетушка Шпоньки была права, и Сторченко знал о дарственной. Так что здесь скорее нужно говорить о проницательности тетушки, чем об излишней подозрительности. Излишней и комической следует назвать только ту серьезность, с которой тетушка планирует возвращение Шпоньке принадлежащего ему луга, будто это не просто луг, а по крайней мере часть Российского государства, которую надо вернуть обратно.

Не трудно заметить, что тетушка Шпоньки, внешне и внутренне похожая на настоящего мужчину, ("ей, — как пишет Гоголь, — более всего шли бы драгунские усы и длинные ботфорты")



(1,с.185), обнаруживает некоторые черты сходства не только с хозяйственной Пульхерией Ивановной и с подозрительной Коробочкой, но и с обидчивым, воинственным Иваном Ивановичем из "Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". Ведь Иван Иванович изображен не только как отличный хозяин и не только как человек, любящий детей, подобно мечтающей о внуках тетушке Шпоньки, но и как тот, кто, как и она, решительно действует, как только замечает несправедливость. Сходство и здесь подчеркнуто некоторыми, казалось бы незначительными деталями: Иван Иванович, например, очень любит арбузы и занимается их выращиванием. У Шпоньки же, вернее у его отца, произрастали арбузы замечательной величины, как мы узнаем об этом от одного из соседей. Подобно Ивану Ивановичу тетушка Шпоньки была в ссоре со своей сестрой, матерью Шпоньки, и не посещала много лет ее дом. Однако, в отличие от Ивана Ивановича, смертельно обидевшегося на своего лучшего друга из-за одного, в сущности не слишком обидного слова, решившего отомстить и подавшего на него жалобу в суд, тетушка Шпоньки, которая просто перестала посещать дом сестры, была "обижена" тем, что дом этот слишком часто посещал дядюшка Сторченко, причем делал это в отсутствие мужа. "Обида" тетушки имела таким образом моральный характер. И если мы все-таки улыбаемся, читая об этом, то это происходит потому, что от самой тетушки моральный характер ее недовольства сестрой по сути дела скрыт. Она ведь только ворчит, ей кажется только "странным" то, что происходит вокруг, у нее нет человеческих слов, чтобы выразить то, что она чувствует.

По сути же дела тетушка Шпоньки в отличие от Ивана Ивановича не обидлива. Она, например, сама посылает Шпоньку к присвоившему их луг Сторченко (заметим, что Иван Иванович хотел получить то, что ему не принадлежало: ружье Ивана Никифоровича) для выяснения дела, надеясь на то, что в соседе заговорит совесть.

Мы уже писали выше о чертах сходства между Шпонькой и Акакием Акакиевичем, которые позволяют предположить, что Шпонька послужил Гоголю прототипом для образа чиновника из столь прославившей его "Шинели". Шпонька, разумеется, мог послужить прототипом не только для Акакия Акакиевича, ведь у Го-

голя один и тот же образ может лечь в основу многих других, как об этом свидетельствует образ тетюшки Шпоньки, обнаруживающей сходство и с Пульхерией Ивановной, и с Коробочкой, и с Афанасием Ивановичем. В определенной мере Шпоньку, например, можно считать и прототипом наивного художника Пискарева из "Невского проспекта". Ведь и Шпонька застенчив и боится женщин, вернее их возможной пустоты, которая не позволяет отличить их от вещей, например, от той материи на сюртук, которую Шпонька покупает во сне в магазине и которая оказывается "женой". (Этот почти сюрреалистический сон проливает свет на истинную причину панического страха Шпоньки перед женитьбой: его бессознательно страшит пустота, обезличенность мира, находящегося за пределами его по старинному простого хозяйства). В то же время, в отличие от Пискарева, Шпонька не ищет идеальной женщины в окружающем его обезличенном мире и не теряет рассудка оттого, что жизнь не дает ему идеала, ведь Шпонька не романтик. Он не питает иллюзий по отношению к жизни, ведь еще в армии он увидел, что тот, кто не хочет отстать от все более опустошающейся жизни, становится марионеткой, имеющей очень отдаленное сходство с настоящим добрым солдатом. Смешным Шпоньку делает не эта оправданная осторожность, а то, что он сам не понимает причины этой осторожности. Ведь он изображен как одна только живая душа, душа же не рефлектирует, не спрашивает, не размышляет, она только чувственно реагирует на влияния извне.

Хотя до сих пор мы говорили о гоголевских прототипах, мы не считаем освещение этого вопроса основной задачей этой статьи. Указать на сходство и различие персонажей нам казалось важным лишь потому, что уже очень рано, начиная с выступлений Белинского, "генезис" гоголевского героя начал бросать на него такой свет, который искажал его восприятие, служил его незаслуженному "возвеличиванию". Типичный пример тому – Акакий Акакиевич Башмачкин, в котором критика, начиная с Белинского, совершенно необоснованно видит фигуру, ничем не отличающуюся от Шпоньки: честного и трудолюбивого (ведь и он много работает), кроткого (ведь и он никого не обижает), немного смешного (но ведь человеческие слабости присущи каждому), симпатичного "маленького человека". В отличие от Шпоньки он еще и "страдает от социальной

несправедливости", становясь "невинной жертвой царизма". Утверждая это, критика говорит о некоем "развитии" Гоголя, о его обращении к социальным и политическим вопросам, которое якобы делает его творчество по настоящему значительным. Еще недавно такого рода плоские объяснения было принято называть вульгарно-социологическими, но, к сожалению, они и сейчас господствуют в литературоведении. Акакий Акакиевич и сейчас считается невинной жертвой, только о царизме уже не упоминается.

С другой же стороны, последующая "жизнь" того или иного персонажа из гоголевского мира, происшедшая с ним метаморфоза может бросить тень на прототип, способствовать его незаслуженному отрицательному восприятию. Так тетушка Шпоньки может стать неотличимой от Пульхерии Ивановны или даже от Коробочки. В Шпоньке можно увидеть одни лишь отрицательные черты Акакия Акакиевича Башмачкина: забитость, неразвитость, боязливость. В обоих случаях мы, разумеется, получаем искаженное представление о Гоголе и о его произведениях. Если же нам удастся увидеть истинные различия и истинное сходство между гоголевскими персонажами, то мы можем поставить вопрос о том, с какой целью Гоголь обращается к прототипам, что он хотел выразить с помощью этого художественного приема? Хотел ли он только показать, что человек – сложное явление, и что мы совершаем роковую ошибку, когда забываем о том, что к человеку, существу по своей сути иному, чем весь окружающий мир, вся природа, нельзя подходить с безличными мерками, и когда мы судим о нем по его "свойствам"? Ведь если в природе совпадение свойств, внешних качеств обычно свидетельствует о том, что явления относятся к одной и той же категории, то в личности, в человеческом мире это отнюдь не всегда так и даже чаще всего совсем не так.

Произведения Гоголя, тонко отделяющие друг от друга явления, на поверхностный взгляд кажущиеся одинаковыми, безусловно имеют целью предостеречь нас от этой роковой ошибки. Тот факт, что критика уже при жизни Гоголя начала терять способность различать внешне сходные явления, что она поставила все с ног на голову (в Акакие Акакиевиче увидела трудолюбивого, честного, доброго человека, жертву обстоятельств, а в Шпоньке – сумасбродного

помещика), свидетельствует о том, что замеченная Гоголем опасность грозит и интеллигенции, что и в этих кругах внешние черты, конвенции, положение в обществе, соотношение сил, обстоятельства и т. д., определяющие безличный взгляд на явления действительности, становятся главными. Не трудно заметить, что "Бесы" Достоевского, "Петербург" А. Белого и "Мастер и Маргарита" Булгакова (мы имеем в виду московские сцены этого романа) дают вариант героя-интеллектуала, занимающего безличную позицию, и рисуют плачевные последствия этого.

Но каким бы важным ни казалось напоминание Гоголя о том, что личностное отношение и оценку нельзя терять из виду, когда мы говорим о мире человеческом, все же видеть в одном этом напоминании смысл гоголевского творчества было бы неверно. Ведь в связи с гоголевскими прототипами, например, неизбежно возникает вопрос о том, что же вызывает потерю личностной позиции, чем объяснить ту странную метаморфозу, которая происходит с гоголевским героем. Тот факт, что в гоголевском творчестве прототипы столь легко узнаваемы, уже говорит о том, что здесь действительно есть преобразование, видоизменение, или вернее было бы сказать, что здесь мы имеем дело с процессом постепенного вырождения героя, если иметь в виду, что от цикла к циклу, от произведения к произведению гоголевский мир становится все мрачнее и мрачнее, а герои все более и более деградируют. Если же мы поставим вопрос о причинах, то нам придется перенести наше внимание с того, что отличает гоголевских героев друг от друга, на то, что их друг с другом сближает, т.е. на то, что делает возможной происходящую с ними метаморфозу. Парадоксально, но общее у этих героев – не то, чем они располагают (не сходные общие черты), а то, чем ни один из них не располагает, что в конечном итоге отсутствует и у героев душевно здоровых, и у тех, чьи души умирают, и там, где речь идет о мертвых душах. Эта отсутствующая категория – духовность, которой гоголевские герои не только не располагают, но о которой у них нет никаких представлений.

Мы уже упоминали о том, что и Шпонька, и его тетушка не обладают рефлексией, являющейся условием для того, чтобы о герое можно было бы говорить как о духовном существе. В то же

время нельзя сказать, что эти герои даже не соприкасаются с духовностью, ведь души их живы, не опредмечены. Не обладая рефлексией, они бессознательно следуют традиции и принимают то, что им подсказывает жизнь, еще не во всех сферах отпавшая от культурных норм. Таким образом, опосредованно они все же соприкасаются с духовностью, с культурными нормами мышления и человеческого поведения, которые складываются и удерживаются потому, что есть люди духовного склада, обладающие опытом находящегося за границами жизни, трансцендентного ей живого Бога, бытия, живой правды, что они осмысливают этот опыт, рефлектируют на него и берут на себя его представительство, так, как об этом сказано например, в пушкинском "Пророке":

"Отверзлись вещие зеницы...  
И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье."

Но почему же не обладают опытом бытия гоголевские герои? Рассказ дает на этот вопрос однозначный ответ: прежде всего потому, что их не занимают вопросы общечеловеческого бытия, они – практические деятели, имеющие дело с вещами, или с предметами, или с материалом. Цивилизаторская деятельность более соответствует их интересам, и они ее выбирают. (Бессознательный или подсознательный выбор, о котором мы говорим, осуществляется между двумя укорененными в бытии менталитетами: менталитетом гражданским, связанным с цивилизаторской деятельностью, и менталитетом аристократическим, связанным с деятельностью культурной).

О том, насколько Шпонька любит действовать, свидетельствует то особое прилежание и примерное поведение, которое он обнаруживает в школе, ведь человек, который хочет иметь дело с материей, намерен оформлять ее, должен прежде всего овладеть навыками труда и правилами поведения, ориентирующими его в жизни. Шпонька – кроткий и скромный, потому что знает, что ему надо

учиться. Его прилежание и уважение к учителям комичны лишь потому, что он не видит, что те, кто учит, и то, чему учат, уже не отвечают нормам. Он комичен еще и потому, что не рефлектирует на свою любовь к хорошему, доброму труду, не понимает, что эта склонность внушена ему традицией. Рефлексией же, видением себя самого должен обладать каждый разумный человек, независимо от того, обладает он непосредственным опытом бытия, или нет. Поскольку у Шпоньки отсутствует рефлексия, ему не всегда удастся избежать соблазнов, уготованных жизнью. "Один из вверенных ему учеников, чтобы склонить своего аудитора написать ему в списке scite, ... принес в класс завернутый в бумагу, облитый маслом блин. Иван Федорович, хотя и держался справедливости, но на эту пору был голоден и не мог противиться обольщению: взял блин, поставил перед собою книгу и начал есть. И так был занят этим, что даже не заметил, как в классе сделалась вдруг мертвая тишина" (1,с.177), – так, с юмором описывает Гоголь тот случай, когда назначенный за примерное поведение аудитором Шпонька оказался "взяточником". Грубый учитель латинского языка, сделавший Шпоньку аудитором, больно наказал его, и это произвело на Шпоньку такое впечатление, что с тех пор он уже никогда не мечтал о государственной службе, убедившись в своей слабости и в том, что "не всегда удастся хоронить концы" (1,с.177). Так Шпонька становится не чиновником, подверженным опасности быть подкупленным, а военным. В армии его подстерегали другие опасности: здесь вошло в моду сверх всякой меры пить и играть в карты, но здесь все же еще ценилась хорошая служба. Хотя Шпонька не принимал участия в грубых развлечениях товарищей, поощряемых начальством, он не стал неугодным лицом и даже был награжден за примерную службу и получил повышение в ранге. Шпоньке еще не нужно было полностью отгораживаться от жизни, чтобы сохранить душу, как это уже пришлось сделать старосветским помещикам, Пульхерии Ивановне и Афанасию Ивановичу.

Возвратившийся в свое имение Шпонька еще любит землю, и окружающие его люди еще более или менее порядочны, как замечает тетушка, посылая его к Сторченко для выяснения вопроса о наследстве. Старосветские помещики уже не занимаются землей,

любовь к земле – это уже что-то отжитое; любовь обращается на дом и на сад, интересы мельчают. Души все больше "срастаются" с телом, с желудком, существованию все более угрожает опасность стать бессмысленным. И все же они еще сохраняют радушие и гостеприимство, скромность и внимание друг к другу и к гостям, здравость суждений, все то, что дается не воспитанием, а, прежде всего тем, что они не хотят отказаться от личностной позиции. Однако, такая бессознательная приверженность героев недостаточно сильна, чтобы ее можно было распространить на широкую жизнь. Если же это так, то может произойти все, что угодно. Акакий Акакиевич Башмачкин любит уже не дом, не сад, и не тетушку или кого-нибудь из окружающих, а ничего не означающие буквы, которые он так тщательно пишет, или шинель, которую он себе так тщательно шьет. Душа высыхает, умирает, ведь такая привязанность к знакам, к вещам (заметим, что и шинель не только вещь, защищающая тело от холода, но и знак принадлежности к бюрократическому миру), не может быть названа любовью, душевной привязанностью. Это скорее привязанность тела, проявление инстинкта.

Мы не хотим сказать, что уважающий нормы культуры Шпонька должен был обязательно превратиться в не уважающего эти нормы Акакия Акакиевича. Он, конечно, мог остаться Шпонькой, как наверняка им и остался. Такие люди, как он, не обязательно должны были вымереть, как вымерли мамонты. Они безусловно есть и сейчас, но их спонтанное уважение к нормам культуры остается их частным делом, не оказывающим влияния на ход вещей, на общественную жизнь.

Процесс отпадения от культуры у Гоголя, еще не прошел все стадии, ведь его Акакий Акакиевич лишь в посмертном существовании становится мстителем миру за мнимые и настоящие обиды. На рубеже веков Акакия Акакиевича в новом обличье воскрешает Алексей Ремизов. Его так называемый "маленький человек", Маракулин из "Крестовых сестер", заявляет протест уже при жизни. Движимый витализмом, сходным с жизнелюбием насекомых, находящийся в самой тесной дружбе с пользующимся его услугами на службе мошенником, Маракулин не только возмущается, когда его вместе с другом выгоняют со службы, но даже пытается философски обосновать свое возмущение и ненависть к тем, с кем не происходит

ничего подобного, кто как он говорит, "не страдает". Ремизов, близкий в юности к социалистам, к марксистам, в гротескной форме показывает заблуждение своего героя, с которым, именно потому, что это – заблуждение, не следовало бы всерьез считаться, как это делали мстящие за Маракулиных, принимающие душевную искаженность за социальную несправедливость революционеры. Заблуждение Маракулина проявляется в том, что он считает себя хорошим и чистым человеком, хотя на самом деле это не так. Свою причастность к хищениям друга он полностью отрицает, хотя она, разумеется, была, если и не прямая, то косвенная. Считая себя невинным, он требует от окружающих сочувствия и помощи и, не получая того, что требует, приходит к выводу о том, что "человек человеку бревно". Ремизовский герой инфантилен, ведь взрослый человек должен был бы принять на себя хотя бы долю ответственности, и только после этого ждать от других понимания и помощи. У Ремизова мы уже не находим персонажей, подобных Шпоньке, настоящих кротких маленьких людей. Ремизов, как и зрелый Гоголь, изображает уже не *относительно* хорошие, а дурные случаи, ведь *относительно* хорошее, как это показал Гоголь, не может противостоять дурному и даже именно в силу своей относительности соприкасается с дурным, как бы заражается им.

Питающееся представлением о том, что бессмертие человеческой души есть некая *метафизическая реальность*, а не норма, не то, что должно быть, не возможность, осуществляющаяся только там, где есть аристократическое представительство культуры, *отсутствие рефлексии* можно рассматривать как следствие средневекового взгляда на мир.

Мысль о бессмертии души как о метафизической реальности поддерживалась тем, что представляющая культуру средневековая Церковь сама недостаточно считалась с аристократическим, творческим характером своей деятельности, считала себя *лишь* смиренно открытой для Слова Божия, доходящего до нее через отцов церкви, апостолов, святых и передаваемого ею смиренным прихожанам. Так, согласно средневековой, теоцентрической картине мира все люди становились "гражданами" царства Божия, которым нужно было в сущности пассивно принять любовь, которую Бог по своей



доброте изливал на землю. Об аристократической, творческой, воистине новаторской культурной деятельности, об осмыслении традиции, осуществляемой Церковью и ее представителями, средневековый гражданин, от которого ждали лишь открытости к учению, ничего не знал, он не был подготовлен к тому, чтобы оценить ее. Поэтому, когда представители Ренессанса, осознав значение аристократического, творческого принципа, заговорили о человеческом разуме, достоинстве и свободе, когда они начали вести диспуты о духовном предназначении человека, все это либо осталось чуждым смиренному гражданину царства Божия, либо было понято совсем не так, как это понимали сами гуманисты. В первом случае человек попытался жить так, как он жил прежде, остаться в новых условиях уважающим культуру гражданином (это "случай" Шпоньки и его тетушки), во втором случае он начал видеть величие человека в образованности, в красоте, во внешних, безличных качествах, т.е. превратился в просвещенного, эманципированного, имманентно мыслящего, а значит потерявшего духовность человека, либо страдающего от этой потери (например, романтически настроенный художник Пискарев из "Невского проспекта"), либо довольного своей участью. В эпоху Просветительства картина мира перестала быть теоцентрической, но в центре ее оказался не тот человек, о котором говорили гуманисты. Ведь имманентно мыслящий человек сознает себя частью в сущности безличного мира, предметом среди предметов, а потому его представление о мире становится "мироцентрическим".

Как это показывает Гоголь, приверженность к отжитой позиции и заблуждения имеют один корень: отсутствие саморефлексии, грозящее забвением духовного предназначения человека или отвержением его духовности. И хотя в первом случае Гоголь улыбается и жалеет своих героев, а во втором случае с помощью гротеска, сатиры разоблачает их отпадение от культуры, омертвление или мертвенность их душ, акцент он все же делает именно на их общей ущербности, на их частичной или полной отторженности от духовных основ жизни. Гоголь как бы подчеркивает, что подлинный гуманизм, обеспечивающий гражданину сознательную причастность к этим основам, возможен только в том случае, если он перестанет

чувствовать себя альфой и омегой человеческого мира, если он свободно признает роль аристократического принципа и согласится считать себя "второй скрипкой" в истории культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В.Гоголь. Сочинения в двух томах. Том первый. "Художественная литература", М., 1966.
2. А.П.Чехов. Избранные произведения в трех томах. Том первый. "Художественная литература". М., 1967.

## **ГОГОЛЕВСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЛИРИЗМА ПУШКИНА В СВЕТЕ ПУШКИНСКОГО ПОНИМАНИЯ**

**Тибор Бароти**

В своем творчестве Гоголь неоднократно обращается к творчеству Пушкина, имя великого предшественника-современника упоминается в его художественных произведениях и статьях. Отдельную статью он посвятил трагедии Пушкина "Борис Годунов"; в сборнике "Арабески" он публикует небольшую статью под заглавием: "Несколько слов о Пушкине". Гоголь неоднократно упоминает Пушкина и в своей "Авторской исповеди", в "Выбранных местах из переписки с друзьями"; в двух письмах он говорит о творчестве Пушкина: в десятом, названном "О лиризме наших поэтов", и в тридцать первом, названном "В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем же ее особенность".

В предлагаемой статье мы хотели бы обратиться к десятому письму Гоголя "О лиризме наших поэтов", сопоставляя мысли Гоголя с мыслями Пушкина, изложенными в одной из его последних литературных статей "Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико", написанной в конце 1836 года. Статья Гоголя датируется 1846 годом.

Основную мысль статьи, вернее письма Гоголя, обращенного к В.А. Жуковскому, автор определяет так: "...В лиризме наших поэтов есть что-то такое, чего нет у поэтов других наций, именно что-то близкое к библейскому, – то высшее состояние лиризма, которое чуждо движений страстных и есть твердый возлет в свете разума, верховное торжество духовной трезвости. Не говоря уже о Ломоносове и Державине, даже у Пушкина слышится этот строгий лиризм повсюду, где ни коснется он высоких предметов." (1, с. 216) Наряду с Державиным, Ломоносовым и Пушкиным Гоголь упоминает еще и Языкова, но в данной статье мы ограничиваемся только высказываниями Гоголя о Пушкине. Источник лиризма русских поэтов Гоголь видит в том, что русские "поэты видели всякий высокий предмет, в его законном соприкосновении с верховным источником лиризма – Богом, одни сознательно, другие бессознательно..." (1, с. 216)

В дальнейшем Гоголь определяет два предмета, две темы, вызывающие этот лиризм у русских поэтов: первая тема – Россия, а вторая – любовь к царю. Общеизвестно, что современники Гоголя, а также позднейшие его критики революционно-демократического толка начиная с Белинского и других теоретиков натуральной школы, обрушились на Гоголя, видя в приведенных высказываниях писателя исключительно не отвечающую их вкусам реакционную политическую позицию. На самом деле позицию Гоголя нельзя воспринимать ни как политическую, ни как реакционную; скорее ее можно определить, как на редкость чистую форму выражения аристократической позиции духа, как исключительно аутентичный взгляд художника на культуру и на историю.

Гоголь чувствует, что тема России, как предмет лиризма, близка к Библии, потому что историю вообще он воспринимает эсхатологически; отсюда берет начало и его общеизвестный мессианизм. Эсхатология имеет библейские основания, многие места священных писаний Ветхого и Нового Завета содержат пророчества о Царстве Божием. Поэтому не удивительно, что Гоголь в своем письме вслед за упоминанием России, как предмета лиризма, оговаривается: "...Это что-то более, нежели обыкновенная любовь к отечеству. Любовь к отечеству отозвалась бы приторным хвастаньем. Доказательством тому так называемые квасные патриоты: после их похвал, впрочем довольно чистосердечных, только плюнешь на Россию" (1,216-217). Лиризм русских поэтов, обнаружившийся благодаря предмету изображения, Гоголь осмысляет с эсхатологической точки зрения, видя судьбу страны в свете Промысла Божия и сочетая ее с пророчеством: лиризм "соединяется с каким-то невольным пророчеством о России, рождается от невольного прикосновения мысли к верховному Промыслу, который так явно слышен в судьбе нашего отечества. Сверх любви участвует здесь сокровенный ужас при виде тех событий, которым повелел Бог совершиться на земле, назначенной быть нашим отечеством, прозрение прекрасного нового здания, которое покамест не для всех видимо зиждется и которое может слышать всеслышащим ухом поэзии поэт или же такой духовидец, который уже может *в зерне* прозревать его *плод*" (1,с.217). Само собой разумеется, что в приведенных строках говорится не о ка-

кой-нибудь политической или экономической программе вроде утопии. "Всеслышащее ухо поэзии" и "поэта" или "духовидца" представляет собой указание на аристократическую, духовную позицию поэта, такого как Пушкин, вдохновение которого, питаясь трансцендентной истиной, в свете этой истины, в свете трансцендентного опыта может осветить любое явление земной имманентной жизни. Не подлежит сомнению, что универсальная европейская христианская культура основывается на книгах Священного Писания, и не случайно Гоголь, продолжая свои размышления, пишет о пророках избранного народа, о книгах Моисея: "...И в еврейском народе четыреста пророков пророчествовали вдруг: из них один только бывал избранник божий, которого сказанья вносились в святую книгу еврейского народа; все же прочие, вероятно, наговаривали много лишнего, но тем не менее они слышали неясно и темно то же самое, что избранники умели сказать здраво и ясно; иначе народ побил бы их камнями" (1, с. 217). А на вопрос, почему другие европейские нации не пророчествуют о себе, а только одна Россия, Гоголь отвечает в духе библейской эсхатологии: "Затем, что сильнее других слышит Божью руку на всем, что ни сбывается в ней, и чувствует приближение иного Царствия. Оттого и звуки становятся библейскими у наших поэтов" (1, с. 218). "Библейские звуки", упомянутые Гоголем, а также "иное царствие" отсылают читателя к Священному Писанию. В Евангелии от Иоанна Иисус Христос отвечает Пилату: "Царство Мое не от мира сего; ... Ныне Царство Мое не отсюда" (Ин. 18:36). Далее мы читаем: "Пилат сказал Ему: итак Ты царь? Иисус отвечал: ты говоришь, что Я Царь; Я на то родился и на то пришел в мир, чтобы свидетельствовать об истине; всякий, кто от истины, слушает голоса Моего. Пилат сказал ему: что есть истина?" (Ин. 18:37-38)

Европейская культура уже в лице первых пророков Ветхого Завета, первых Вестников Царства Божия имела опыт трансцендентной Истины, и нам кажется Гоголь не ошибается, когда лиризм русских поэтов, в том числе Пушкина, связывает с библейской трансцендентной истиной.

Другой источник лиризма, как говорилось выше, Гоголь видит в любви к царю. Во второй части своего письма Гоголь приводит слова Пушкина, произнесенные поэтом в их личной беседе. Почему необходим для государства, для общества полномощный мо-

нарх, который бы "стал выше всех и даже выше самого закона?" (1,с.219). Приведенные далее Гоголем слова Пушкина дают ответ на этот вопрос: потому, что "нужна высшая милость, умягчающая закон, которая может явиться людям только в одной полномощной власти" (1,с.219).

Затем Гоголь приводит несколько примеров из творчества Пушкина, где в центре художественного изображения стоит акт прощения. Заканчивая свое письмо, Гоголь приводит в качестве примера заключительную строфу из стихотворения Пушкина "Пир Петра Первого" и комментирует стихотворение: "Он перебирает все случаи, радостные царю, которые могли быть причиной пиროвания... и на все это отвечает:

Нет, он с подданным мирится,  
 Виноватому вину  
 Забывая, веселиться,  
 Чарку пенит с ним одну.  
 Оттого-то пир веселый,  
 Речь гостей хмельна, шумна,  
 И Нева пальбой тяжелой  
 Далеко потрясена.

Только один Пушкин мог почувствовать всю красоту такого поступка. Уметь не только простить своему подданному, но еще торжествовать это прощение, как победу над врагом, – это истинно божеская черта. Только на небесах умеют поступать так. Там только радуются обращению грешника еще более, чем самому праведнику, и все сонмы невидимых сил участвуют в небесном пиршестве бога" (1,с.227).

Гоголь прав: мотив прощения занимает весьма важное место в творчестве Пушкина, примеров много, начиная с лицейского стихотворения 1814 года "Воспоминания в Царском селе" до "Памятника" 1836 года. Верно и то, что *прощение* занимает весьма важное место в Новом Завете. В Евангелии от Матфея на вопрос Петра: "Господи! сколько раз прощать брату моему, согрешающему против меня? до семи ли раз? Иисус говорит ему: не говорю тебе: "до семи", но до седмижды семидесяти раз" (Мф.18:21-22) В Евангелии от Луки

Иисус учит о любви и суде в шестой главе: "Не судите, и не будете судимы; не осуждайте, и не будете осуждены; прощайте и прощены будете" (Лк.6:37). В другой главе Евангелия от Луки мы читаем: "Если же согрешит против тебя брат твой, выговори ему, и если покается, прости ему; И если семь раз в день согрешит против тебя и семь раз в день обратится, и скажет: "каюсь", – прости ему" (Лк.17:3-4)

Статья пушкина "Об обязанностях человека" представляет собой критику сочинения итальянского писателя Сильвио Пеллико. Рецензированная Пушкиным книга итальянского писателя – это второе его произведение, написанное после записок из тюрьмы "Мои темницы". В своей статье Пушкин пишет о жизни и записках Сильвио Пеллико: "Сильвио Пеллико десять лет провел в разных темницах и, получа свободу, издал свои записки. Изумление было всеобщее: ждали жалоб, напитанных горечью, – прочли умиленные размышления, исполненные ясного спокойствия, любви и доброжелательства" (2,с.172). Из-за отсутствия негодования, упреков или ненависти критика с непониманием встретила вторую книгу итальянского писателя, считая ее "сухим догматическим уроком". Для Пушкина, однако, вторая книга становится разрешением тайны первой, открывшей возвышенность прощения человека-христианина. Пушкин признается в первоначальном непонимании: "Признаюсь в нашем суетном зломыслии. Читая сии записки, где ни разу не вырывается из-под пера несчастного узника выражение нетерпения, упрека или ненависти, мы невольно предполагали скрытое намерение в этой ненарушимой благосклонности ко всем и ко всему; эта умеренность казалась нам искусством. И, восхищаясь писателем, мы укоряли человека в неискренности. Книга "Dei doveri" устыдила нас и разрешила нам тайну прекрасной души, тайну человека-христианина." (2,с.172)

В дальнейшем Пушкин сравнивает влияние на читателя книги Пеллико с влиянием Евангелия, о котором пишет: и такова его "вечно новая прелесть, что если мы, пресыщенные миром или удрученные унынием, случайно откроем ее, то уже не в силах противиться ее сладостному увлечению и погружаемся духом в ее божественное красноречие." (2,с.172) Само собой разумеется, что Пушкин, оцени-

вая книгу итальянского писателя так высоко, решительно не соглашается с критикой. Так как ход мысли поэта в дальнейшем будет очень важен для итогов наших размышлений по поводу соображений Гоголя насчет лиризма Пушкина, мы приводим полностью этот отрывок: *"Это уж не ново, это было уж сказано – вот одно из самых обыкновенных обвинений критики. Но все уже было сказано, все понятия выражены и повторены в течение столетий: что ж из этого следует? Что дух человеческий уже ничего нового не производит? Нет, не станем на него клеветать: разум не истощим в соображении понятий, как язык не истощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторение лексикона. Мысль отдельно никогда ничего нового не представляет; мысли же могут быть разнообразны до бесконечности."* (2, с. 173)

Гоголь, незадолго до окончания своего письма, как раз перед приведенным выше отрывком из стихотворения Пушкина о празднике прощения Петра, цитирует отрывок из другого стихотворения Пушкина, из "Героя" 1830-го года, в качестве примера "стремления воздвигнуть падшего":

#### Небесами

Клянусь: кто жизнью своей  
Играл пред сумрачным недугом,  
Чтоб ободрить угасший взор,  
Клянусь; тот будет небу другом,  
Каков бы ни был приговор  
земли слепой..." (1, с. 226)

Гоголь приводит этот отрывок, но пушкинское стихотворение имеет продолжение, и нам необходимо привести его до конца:

#### Друг

Мечты поэта –  
Историк строгий гонит вас!  
Увы! его раздался глас, –  
И где ж очарованье света!



*Поэт*

Да будет проклят правды свет,  
 Когда посредственности хладной,  
 Завистливой, к соблазну жадной,  
 Он угождает праздно! – Нет!  
 Тьмы низких истин мне дороже  
 Нас возышающий обман...  
 Оставь герою сердце! Что же  
 Он будет без него? Тиран...

*Друг*

Утешься...

В начале работы мы говорили о том, что Гоголь источник лиризма русских поэтов, в том числе и Пушкина, видит в Библии. В приведенной работе Пушкин пишет о Евангелии, как источнике христианской культуры, усматривая его основное влияние в том, что "пресыщенного миром", "удрученного унынием" человека, т.е. человека "земли слепой", поглощенного одной земной, имманентной "посредственностью хладной и завистливой", оно возвышает, высвобождает из этого духовного рабства и он, возродившись, "погружается духом в ее божественное красноречие".

Критика обвиняла Пеллико в том, что "это уж не ново, это было уж сказано", потому что не замечала главного: того, что в книге писателя было аналогично возвышенной прелести Евангелия. Они не признавали новизну, потому что не замечали, не постигали духом возвышающей прелести истины божественной, той, что для толпы является лишь "обманом". Но для Пушкина, как и для Гоголя, именно этот нас "возвышающий обман" представляет собой "истину", а "тьма низких истин" совсем не истина, будь она научная, историческая или повседневная, потому что, обслуживая вкусы и примитивные требования толпы, она "посредственности хладной, завистливой, к соблазну жадной... угождает праздно!" Эпиграф под заглавием стихотворения: "Что есть истина?" – повторяет слова Пилата, его вопрос, с которым он обращается к Христу. Истина – Христос, и Священные книги, и основанная на них культура. Поэто-

му противопоставление в приведенной выше статье Пушкина слов "мысль" и "мысли" имеют огромное значение: "мысль" – это "низкая истина" посредственной низкой жизни, научная "правда" – в плоскости цивилизации и исторической науки, как дисциплины общего образования.

"Мысли", однако, представляют собой уже "возвышающий обман", это тот же факт, то же событие или явление в свете не естественном, а возвышенном, божественном: благодаря вдохновению освященном божественным светом божественной Истины, открывающейся в трансцендентной культурной традиции, основанной на Священном Писании. Поэтому исторический подход Гоголя, отразившийся в его упомянутой статье, мы считаем более истинным, чем взгляд "историка строгого", быть может обладающего большими знаниями, названного "Другом" в стихотворении Пушкина.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В. Гоголь. Собрание сочинений в семи томах, том шестой. М., 1978.
2. А.С. Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, том шестой. М., 1976.

**ЖИВОПИСЬ И ИКОНОПИСЬ  
В ПОВЕСТИ ГОГОЛЯ "ПОРТРЕТ"**

*По редакции "Арабесок"*

**Валерий Лепяхин**

*Ты в нем (в "Портрете") так раскрыл  
связь искусства с религией, как еще нигде  
она не была раскрыта.*

*С.П. Шевырев — Гоголю*

*Гоголь описывает здесь судьбу художника,  
совершившего грех против Духа Святого.  
о. Сергей Булгаков*

Повесть Гоголя "Портрет", как известно, имеет две редакции. В каком соотношении они находятся? — Сам писатель считал, что от прежней повести ("Арабесок" — 1835г.) осталась только "канва", по которой в новой редакции "все вышито вновь". И исследователи творчества Гоголя, и критика склонны скорее и прежде, и ныне согласиться с мнением автора повести. Белинский же, например, считал, что лучше стала только первая часть (и то с оговорками). Вторую же часть повести, как в первой, так и во второй редакции он со свойственной ему прямоотой и безапелляционностью забраковал (вторая часть "решительно ничего не стоит" — 1835; "вся оставшая половина повести невыносимо дурна" — 1842). Белинский даже предлагал убрать из повести портрет (!), и ростовщика, и аукцион, т.е. фактически — оставить лишь первую часть (см. 3, т.1, с.303; т.6, с.426-427).

Нам кажется, что различия между двумя редакциями преувеличены. Во втором варианте произведения Гоголь приглушил неко-



торые фантастические мотивы,<sup>1</sup> затушеввал демоническую подоплеку некоторых эпизодов, так что верно "расшифровать" смысл отдельных мест второй редакции можно, только зная вариант "Арабесок". В некотором смысле можно сказать, что в данной статье мы рассматриваем две редакции повести как единое произведение. За основу мы берем текст "Арабесок", лишь иногда привлекая для сравнения отрывки из второй редакции. Такой подход оправдан, если мы хотим выявить и показать некоторые особенности взглядов Гоголя на взаимосвязь веры, религии и искусства. Через семь лет после "Арабесок" Гоголь "вышивал" вновь, но "канву", идейную основу произведения он оставил, она была ему дорога, и взгляды писателя на искусство, в главном, остались прежними. Осталась, конечно, и исключительно важная для понимания произведения двухчастная структура повести.

### Часть первая — "Живописец"

1. Л а в к а. Сопоставление и противопоставление разных видов изобразительного искусства в "Портрете" можно обнаружить у Гоголя уже в самом начале повести — при описании лавки на Щукином дворе. Сначала, он отмечает, что картины (подражания фламандской живописи), выставленные там для продажи "большей частью были писаны масляными красками", далее обращает внимание читателя на гравюры и, наконец, на связки лубочных картин (1, т. 7, с. 266). Интересно, что вероисповедную принадлежность выставленных предметов искусства легко определить: в упоминании о том, что картины написаны маслом, содержится отсылка к католической живописи и скрытое сопоставление с иконами, которые пишутся темперой; в черно-белых гравюрах (с изображенными на них какими-то генералами в треугольных шляпах) нельзя не усмотреть отсылки к искусству Реформации и также сопоставление с иконой, отличающейся от двухцветной гравюры прежде всего ярким горени-

---

<sup>1</sup> Но с другой стороны, некоторые фантастические мотивы усилены. Чего стоит только кошмарный сон перед портретом, от которого герой *трижды* просыпается (1, т. 3/4, с. 69-71).

ем красок; наконец, лубки, хотя и не блещут высокими художественными достоинствами, но, по Гоголю, во-первых, понятны и близки народу своими сюжетами и темами (два русских мужика, молящихся перед святынями Иерусалима, или популярнейшие герои русского фольклора Фома и Ерема), поэтому их охотно покупают<sup>2</sup>, а во-вторых, в них нет претензий на высокое искусство, каковые ясно просматриваются в картинах (этих "пестрых масляных малеваниях", по определению героя первой части повести). Именно эти претензии и производят обратный эффект — отталкивают истинного ценителя живописи, а заодно и покупателя.

Герой Гоголя по фамилии Чертков<sup>3</sup> — "художник с талантом, пророчившим многое" — с осуждением думает о выставленных картинах. Для него они являются ярким примером "унижения искусства", он не видит в них ни капли порыва, вдохновения; их кистью водила, думает он, какая-то "приобыкшая рука, принадлежавшая скорее грубо сделанному автомату, нежели человеку" (1, т. 7, с. 267). Герой в этом эпизоде как бы видит и предсказывает свою творческую судьбу: незаметно для себя он дает меткую характеристику собственным произведениям, которые он напишет скоро, став богатым и знаменитым.

<sup>2</sup> Возможно это мнение Гоголя повлияло на следующее высказывание известного духовного писателя и иконописца, архиепископа Анатолия (Мартыновского). В книге "О иконописании" через десять лет после Гоголя он почти дословно воспроизвел мысль писателя: "... Произведения живописи тогда только найдут в нашем народе сочувствие и распространятся в России повсеместно, когда будут приспособлены к требованиям отечественного вероисповедания... Русский улыбнется, смотря на картину, представляющую квасника или девушку с тамбурином, посмотрит с удовольствием на какой-нибудь пейзаж, но редко решится приобрести такого рода картины оттого, что он внутренне предлагает себе вопрос: к чему это? какая с этого польза? и скажет: уж лучше купить лубочную картину кота с мышами" (19, с. 94).

<sup>3</sup> В редакции "Арабесок" у главного героя в соответствии со всей "бесовщиной" повести откровенно "говорящая" фамилия: Черт-ков. Имени же у него нет совсем, слуга называет его, например, барином. Во второй редакции Гоголь приглушил это откровенное указание: герой получил имя, отчество и немного видоизмененную фамилию — Чартков (новая фамилия героя отсылает нас к слову "чары"). Во всех случаях (даже когда для сравнения цитируется отрывок из второй редакции повести) мы оставляем герою фамилию редакции "Арабесок".

2. Г л а з а. Портрет, найденный Чертковым в лавке, описан довольно подробно. На нем изображено лицо с "отпечатком южной физиогномии".<sup>4</sup> Это лицо поражало резкой, язвительной улыбкой; на нем застыло беспокойное, злобное выражение и вместе с тем страх (1, т. 7, с. 268). Но особенно всех поражали глаза. Они были велики, черны, тусклы. Самое же странное и даже пугающее в них — антиномичное сочетание смерти и жизни. Они глядели мертвенно и вместе с тем живо, как будто таинственным образом в них была удержана часть не только душевной, но и биологической жизни.<sup>5</sup> Это были живые человеческие глаза; они смотрели на всех неподвижно, но лучше бы они двигались, пишет автор, тогда не производили бы такого ужатного впечатления. Они проникали внутрь человека и заставляли всех вскрикнуть от страха и ужаса (см. 1, т. 7, с. 269). "Убийственный", по определению писателя, взгляд этих глаз заключал в себе нечто магнетическое, сверхестественное, он пронзал даже простыню, которой закрыл портрет Чертков вечером у себя на квартире (1, т. 7, с. 272).<sup>6</sup> Глаза эти продолжали преследовать героя и перед кончиной: в предсмертном безумии ему мерещился злополучный портрет и чудились страшные, живые глаза.

Детальное описание портрета и прежде всего глаз необходимо Гоголю не для нагнетания страхов и ужасов в духе не чуждого писателю романтизма. Писатель вновь и вновь ставит проблему искусства. Есть искусство подражательное. Природа, натура для него и источник вдохновения, и объект изображения, подражания. В определенной мере художник становится в этом случае соперником природы, пытаясь живописными средствами передать ее формы. Тем самым он вступает в скрытое соперничество не только

---

<sup>4</sup> Возможно он был греком, молдаванином или армянином, уточняет Гоголь; во второй редакции — греком, индейцем или персиянином (о прототипах ростовщика см. 1, т. 3/4, с. 492; т. 7, с. 569).

<sup>5</sup> В тексте второй редакции "Портрета" у Гоголя есть такое уточнение: герою казалось, как будто глаза "были вырезаны из живого человека и вставлены сюда" в портрет (1, т. 3/4, с. 68).

<sup>6</sup> Для характеристики такого рода воздействия о. Павел Флоренский предложил выражение "черная злодаты", очевидно в противоположность светлой божественной благодати (см. 20, с. 326).

с природой, но и с Творцом, как бы желая поставить себя на Его место (по принципу: а я тоже так могу; или даже: а я могу еще лучше).<sup>7</sup>

3. Г и п е р - н а т у р а л и з м. Портрет, вернее, глаза, на нем изображенные, и являются примером именно такого подражательного искусства, которое стремится остаться максимально верным натуре, оригиналу, даже рабски верным. Но на определенном этапе этого пути перед художником встают границы, непреодолимые собственно эстетическими средствами. Переход же за эту черту, положенную для воображения — "ужасен" (1, т. 7, с. 270). Идя до конца по пути изображения "живого" человека, искусство "вырывает что-то живое из жизни, одушевляющей оригинал" (1, т. 7, с. 270). Стремясь к максимальному реализму оно неизбежно переходит в натурализм. "Или за воображением, за порывом, — размышляя, спрашивает себя Чертков, — следует, наконец, действительность, та ужасная действительность, на которую соскакивает воображение с своей оси каким-то посторонним толчком, та ужасная действительность, которая представляется жаждущему ее тогда, когда он, желая постигнуть прекрасного человека, вооружается анатомическим ножом, раскрывает его внутренность и видит отвратительного человека?" (1, т. 7, с. 270). Во второй редакции Гоголь уточняет, что "это (портрет) было уже не искусство", а Чертков задается вопросом: "Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок?..." (1, т. 3/4, с. 68). В размышлениях Черткова просматривается важнейшая для Гоголя идея: искусство подражательное в своем стремлении к реализму, понимаемому как максимальное сходство с изображаемым предметом, неизбежно переходит в натурализм; искусство выходит за свои собственные пределы — становится по-

---

<sup>7</sup> Вспомним известную древнегреческую легенду. Художник Зевксис изобразил на одной из своих картин виноград, да так живо и естественно, что обманутые птицы прилетали и пытались клевать его. Живописец Парассий обещал превзойти своего друга. И вот однажды он принес Зевксису свою новую картину. — Сними же скорее плат, закрывающий картину, я хочу видеть ее, — воскликнул Зевксис. — Но это и есть моя картина! Я нарисовал драпировку... Характерен конец этой легенды в духе наивного натурализма: Зевксис признает свое поражение, ибо он обманул только птиц, а Парассис — ввел в заблуждение художника.

и про-ступком; сознание художника в этом случае "соскакивает с оси" (искусства, воображения) с помощью какого-то постороннего толчка (демонического происхождения, как это выясняется впоследствии); незаметно для себя вместо кисти он вооружается анатомическим скальпелем и вместо копирования своим искусством природной, богозданной формы, начинает ее разлагать; художник стремится проникнуть в тайну гармонии, но используя негодные для этого средства натуралистического, научного анализа,<sup>8</sup> находит только антиэстетическое ("отвратительное" — у Гоголя) и попадает в плен демонизма. Это неизбежно, поскольку внутренне греховный художник стремится максимально достоверно изобразить такого же, как он сам, (а иногда в еще большей степени) не просветленного, плотского, греховного человека. Разочаровавшись в возможности, с одной стороны, превзойти Творца, а с другой, — раскрыть тайну божественной гармонии,<sup>9</sup> художник бессознательно, а иногда сознательно отдается во власть демонического вдохновения, которое выводит его за пределы эмпирического. Но какой ценой?! Художник становится медиумом злой силы, его искусство может производить сильное, даже сильнейшее впечатление, но к эстетическому в произведении всегда подмешана сильная доза антиэстетического и потому воздействие такого искусства носит не собственно эстетический, но и *физиологический*, т.е. смешанный характер. Глаза, так ярко описанные Гоголем, и являются примером такой гипер-художественной физиологии.

---

<sup>8</sup> Позднее Возрождение в лице прежде всего Леонардо да Винчи соединило науку (прежде всего анатомию и физиологию) и искусство. Но для Леонардо главным было — выявить законы красоты, понять, как это устроено (будь то природное явление или художественное произведение), объяснить для себя тайну искусства, а вовсе не для того, чтобы использовать открытые законы для насильственного проникновения в область запредельного, что мы видим в конце XIX века и позже в авангарде.

<sup>9</sup> Пушкинский Сальери хочет проверить гармонию алгеброй, но гармония не боится проверки алгеброй, математика может только подтвердить красоту, величие, соразмерность частей гармонии. Тайна же красоты останется тайной. Раскрыв доступные ей законы красоты, алгебра далее не способна ни воспривести, ни даже повторить гармонию, ибо вечная Красота порождается божественным вдохновением, а не знанием законов.



4. С д е л к а. Несмотря на то, а, скорее всего, именно потому, что глаза производят на Черткова (как и на всех присутствующих) ужасное впечатление, он упорно торгуется, желая непременно купить портрет и приобретает его на последние деньги, но затем бросает его в лавке, в страхе спасаясь бегством. Однако, это запоздалый шаг: в душе сделка с дьяволом уже заключена, осталось только подтвердить ее, что и происходит в дальнейшем. Когда художник возвращается домой, портрет уже ждет его, таинственным образом оказавшись на стене мастерской. Если в прямом смысле союз с нечистой силой еще не заключен, то предрасположенность<sup>10</sup> и некоторую готовность к этому художник уже показал: и тем, что часто жалуется на отсутствие или нехватку денег, и тем, что *на последние деньги* все же купил этот портрет, и тем, что выражает постоянное недовольство необходимостью трудиться над тем, что другим художникам дается легко и без напряжения сил.<sup>11</sup> Поэтому вполне естественно, что искушение славой и деньгами следует незамедлительно.

До ночного искушения Чертков чувствует какую-то магическую власть над собой глаз старика, они против его воли покоряют его и подчиняют себе. Как бы предвидя всю роковую роль портрета

<sup>10</sup> Эта предрасположенность проявляется, в частности, в том, что в своем "гордом внутреннем сознании" Чертков не считал, что старинные итальянские мастера "так недосыгаемо ушли от нас; ему казалось даже, что девятнадцатый век кое в чем *значительно их опередил*, что *подражание природе* как-то сделалось теперь ярче, *живее*, ближе..." (1, т. 3/4, с. 66) Сам Гоголь думал иначе. Перед героем "Рима", например, "могучие создания кисти" итальянских мастеров, "все еще непостижимые и *недоступные для подражания*", открываются как идеал (1, т. 3/4, с. 181; курсив везде наш — В.Л.).

<sup>11</sup> Во второй редакции повести эта предрасположенность художника к сделке с дьяволом выражена еще более откровенно: во-первых, он досадует на "заезжих" иностранных живописцев, скапливающих себе "вмиг денежный капитал" и завидует им, досадует также на своего преподавателя профессора с его призывами к кропотливому труду, терпению и предостережениями не губить свой талант погоней за деньгами во-вторых, купив портрет, Чертков дважды упоминает имя нечистого, как бы призывая его; в-третьих, он, несмотря на пугающие глаза старика, "ухаживает" за портретом: очищает картину от пыли и грязи, прмывает живопись мокрой губкой; в-четвертых, во сне он крадет у ростовщика один из свертков с червонцами (1, 3/4, с. 64, 66, 67, 70).

в своем творчестве, художник даже делает попытку (увы, запоздалую!) освободиться от наваждения. Чертков понимает, что свершается что-то "убийственное", но безвольно идет навстречу этому неизвестному. У читателя не возникает сомнений, что в образе старика Гоголь изобразил извечного искусителя рода человеческого — гордого демона, схожего с тем, которого изобразил Пушкин. Интересно, что во второй редакции повести Гоголь прямо пишет, что в конце жизни в Черткове "олицетворился тот страшный демон (читай — старик с портрета), которого так идеально изобразил Пушкин" (1, т. 3/4, с. 91). Но когда совершается собственно сделка, то неведомым образом гордый демон подменяется мелким бесом. Как ростовщик искушает художника? Во-первых, утверждает, что с этих пор они никогда не разлучатся (заключение договора);<sup>12</sup> во-вторых, уверяет, что долгим и упорным трудом в искусстве ничего не достичь; в-третьих, говорит, что "все делается в свете для пользы"; в-четвертых, призывает брать заказы "со всего города" и рисовать портреты (читай — зарабатывать деньги, потрафляя вкусам публики); и, наконец, в-пятых, предостерегает: "не влюбляйся в свою работу" (см. 1, т. 7, с. 273). От старика, такого, каким он изображен вначале, с его демоническими глазами следовало бы ожидать более "серьезных", более "гордых", каких-то богоборческих искушений, но демон знает свои жертвы и одних толкает к безмерной гордыне, других — к пошлости. С Чертковым удалось заключить сделку на уровне пошлости. Гордый демон в духе Лермонтова только взял художника в свою власть, а затем передоверил провести "работу" с ним пошлому бесу Ивана Карамазова или даже мелкому бесу Федора Сологуба.<sup>13</sup> Как от серьезного до смешного — один шаг, так и от гордости до

---

<sup>12</sup> Здесь, возможно, опять содержится скрытая отсылка к Пушкину:

"Мое беспечное незнание  
Лукавый демон возмущил,  
И он мое существованье  
С своим навек соединил" (14, т. 2, с. 143).

<sup>13</sup> Такого пошлого беса, как помню, Алексей Ремизов, увидел в творении Вакулы на западной стене сельской церкви.

пошлости всего лишь один маленький — по сравнению с масштабами падения — шаг. Для искуителя важно главное, — чтобы художник талант данный ему от Бога, будь то под влиянием гордого демонизма или пошлости пошлого беса, поставить на службу себе, в конечном же итоге — направить против Бога. Деньги, которые выпадают из рамы портрета, — не завершение сделки (она уже заключена), а начало сотрудничества. На новой только что купленной квартире "живость глаз уже не казалась ему (Черткову) так страшною" (1, т. 7, с. 276).

5. А н т и - и к о н а. При описании портрета Гоголь не раз прибегает к скрытому сопоставлению его с иконой. Святой, изображенный на иконе, "присутствует" на своей иконе (что подтверждается чином освящения иконы) духовно, поэтому на иконе все плотское, биологическое, физиологическое приглушено, ибо святой — уже в Царствии Небесном и плоть его преображена, никакой натурализм здесь невозможен. Портрет же через свой гипер-реализм в изображении глаз становится уже не произведением искусства, а явлением биологическим, заряженным демонизмом, он производит не эстетическое, не духовное, а физиологическое воздействие, вплоть до того, что внушает животный страх и даже способен свести человека с ума.

Второй анти-иконный мотив в характеристике портрета возникает у Гоголя при описании сделки. По редакции "Арабесок", Чертков видел, "как поверхность старика отделялась и сходила с портрета" (1, т. 7, с. 272), по второй же редакции, "старик пошевелился", "уперся в рамку обеими руками" и, "высунув обе ноги, выпрыгнул из рам" (1, т. 3/4, с. 69). Здесь Гоголем отмечена явная анти-иконичность портрета. Икона не нуждается в раме, двухмерное плоскостное изображение на иконе подчеркивает, что у края иконы кончается видимое физическое трехмерное пространство и начинается другое пространство — небесное, ведь Спаситель, Богородица или святые, изображенные на иконе, пребывают в Царстве Небесном. Холст, как и плоскость иконы, двухмерен, но художник всеми силами живописными средствами стремится создать иллюзию трехмерного пространства. В противоположность своеоб-

разному "смирению" иконы картина<sup>14</sup> старается произвести впечатление наличия третьего измерения — глубины. Для картины рама необходима, она отмечает границу на которой кончается реальное третье измерение и начинается иллюзорное. В Сказаниях о чудотворных иконах они "действуют", как правило, в своей материально-духовной целостности; святому нет нужды "сходить" со своей иконы. Если святой, реально присутствующий на своей иконе, совершает чудо, то это чудо приписывается иконе и "чудотворной" называется икона (ведь в том, что святой может совершать чудеса — нет сомнений). Известны сказания об иконах, которые переплывали моря, преодолевали сотни и тысячи верст суши для того, чтобы обрести новое место своего пребывания. Портрет же не может действовать как икона — в целостности изображения и изображенного. Изображение должно "сойти" с картины, у Гоголя даже "вылезти" из картины, как из окна: "... Страшное лицо старика выдвинулось глядело из рам, как будто из окошка" (1, т. 7, с. 272).

В повести Чертков позволяет себе два анти-иконных выпада. Первый — связан как раз со спецификой изображения пространства на иконе. Когда он стал модным живописцем, то начал резко высказываться обо всех художниках, творивших до Рафаэля, с насмешкой утверждая, что они писали "не фигуры, а селедки" (1, т. 3/4, с. 84). Очевидно, Чертков имеет в виду именно плоскостную манеру письма, характерную для византийской и русской иконописи, печать которой вплоть до эпохи Рафаэля лежала на живописи Возрождения.<sup>15</sup> Сам Гоголь положительно оценивал влияние

<sup>14</sup> Здесь и далее, употребляя слово "картина", мы имеем в виду такие произведения живописи (вне зависимости от региона, художественного направления или эпохи, времени создания таких произведений), в которых мир видится и изображается по правилам прямой или линейной перспективы, иногда, возможно, с небольшими отклонениями. Именно различные принципы перспективного решения композиции пролагают глубокую межу между живописью и иконописью. Чертковский портрет писался, как ясно из повести, в традициях прямой перспективы.

<sup>15</sup> Любопытно, что Чертков высказывается критически и о Микеланджело, фигуры которого уж никак не назовешь селедками. Но Чертков упрекает его в излишнем внимании к анатомии, даже "хвастовстве" знанием анатомических подроб-

византийской традиции, например, на Чимабуз, а через него на Треченто и все последующее развитие искусства (см. 1, т. 8, с. 29).

Второй выпад Черткова связан не с техникой, а с самой сущностью иконы, он утверждает, что "существует только в воображении рассматривателей мысль, будто бы видно в них присутствие какой-то святости" (1, т. 3/4, с. 84). Чертков в этом заявлении имеет в виду дорафаэлевскую религиозную живопись вообще, а не собственно иконопись, но надо учитывать, что произведения итальянской религиозной живописи (которые с точки зрения византийского богословия иконы и иконопочитания не могли считаться иконами) использовались католической Церковью в качестве икон, алтарных образов. Поэтому отрицание им святости в картинах дорафаэлевских есть скрытое иконоборство, во-первых, потому, что ставит святость образа в зависимость от новейших достижений в области техники живописи, во-вторых, потому, что основано на явном непонимании специфики иконописной техники и ее неразрывной взаимосвязи с богословием иконы и иконопочитанием, в-третьих, потому, что фактически он отбрасывает всю многовековую традицию почитания этих изображений, наконец, в-четвертых, потому, что Чертков святость иконы приписывает действию человеческого воображения, т.е. лишает ее подлинного онтологизма, реального антиномичного единства на ней образа и Первообраза.

Здесь намечается еще одна анти-иконная характеристика портрета. Икону часто называют окном, но окном в мир невидимый; физическое движение в ней благодаря обратной перспективе (расхождение к горизонту параллельных линий, изображение фигур, находящихся на втором плане более крупными, чем фигуры первого плана, смена углов зрения на изображаемое и т.п.) есть движение сюда, в этот мир; духовное же движение в ней — туда, в Царство Небесное. На картине, в которой мир взят в прямой перспективе, все

---

ностей. Этот упрек великому художнику Гоголь мог вычитать в "Письмах русского путешественника" Карамзина, который отмечает, что картины Микеланджело "не столько приятны, сколько удивительны", потому что "художник хорошо знал анатомию" (9, с. 92).

наоборот: физическое движение в ней — туда (за счет иллюзорного третьего измерения), духовное же движение — сюда, она хочет создать видимость реального присутствия человека, изображенного в раме, который в любой момент может наклониться и даже выйти к зрителю, как через окно.<sup>16</sup> Чертков в конце своего разговора со стариком "заметил, как он (ростовщик) ушел в свои рамы" (1, т. 7, с. 273). Во время же их беседы рама оставалась пустой! — это была дыра, символ небытия и само небытие, как выяснится в конце повести.

6. М о д н ы й ж и в о п и с е ц. Профессор, преподаватель Черткова, предостерегал его: только не становись модным художником.<sup>17</sup> И вот как только герой переезжает на новую квартиру, воспользовавшись деньгами ростовщика, у него в тот же день появляются заказчики. "Чертков удивился такой скорой своей славе", — замечает Гоголь (1, т. 7, с. 276). Но художнику уже не приходит в голову задуматься о происхождении этой известности. Через несколько страниц писатель возвращается к мотиву незаслуженной славы, бросая в адрес своего героя: "Слава не может насытить и дать наслаждения тому, который украл ее, а не заслужил..." (1, т. 7, с. 282).

Приступая к исполнению заказов Чертков вначале стремится выразить в портрете "высокое торжество истины", "восторжествовать искусством" над оригиналом. Но тотчас возникает банальный и неизбежный конфликт с заказчиком. Художнику приходится делать выбор: или он остается верным себе, своему видению мира, своему таланту, своей манере, или он может и даже иногда должен поступиться совестью и своим художественным зрением, чтобы угодить вкусам заказчика, чтобы, скажем, не обидеть каким-либо

<sup>16</sup> Этот сознательный иллюзионизм реалистической портретной живописи подчеркнул однажды Илья Глазунов тем, что заключил портрет красавицы не в раму, а в деревянные резные наличники, которыми украшаются снаружи окна в крестьянских домах, голову ее украсил настоящим кокошником и нарядил в настоящие блузку и сарафан.

<sup>17</sup> Гоголь не раз отрицательно высказывался о моде и модных течениях в искусстве. В отрывке "Рим" он называет "беспокойную" моду странным, непостижимым порождением XIX века, "губительницей и разрушительницей всего, что колосально, величественно и свято" (1, т. 3/4, с. 181).

образом "оригинал". Уже в первом своем портрете, выступая в качестве модного живописца, Чертков идет навстречу заказчице. "Адская мысль блеснула в голове художника", — пишет Гоголь (1, т. 7, с. 279). В чем же состояла эта "адская мысль"? — Просто в том, чтобы приукрасить модель на портрете в ущерб правде и достоверности в передаче внешности модели.<sup>18</sup>

Этот первый портрет Чертков воспринимает как грехопадение: его "грызет совесть", его охватывает боязнь "за свое непорочное имя", он называет этот портрет "преступлением" (очевидно, против искусства, против своего таланта, против совести) и хочет его "загладить и искупить" (1, т. 7, с. 280). Но это настроение у него быстро проходит. И второй, и третий и все последующие портреты под мелькание ассигнаций и блеск золота как бы сами собой выходили во вкусе заказчиков. Угрызения совести кончились, и Чертков "бесстыдно воспользовался слабостью людей, которые за лишнюю черту красоты, прибавленную художником к их изображениям, готовы простить ему все недостатки, хотя бы эта красота была во вред самому сходству" (1, т. 7, с. 281).

Чертков становится не только модным, но как подчеркивает писатель, "самодовольным" художником. Это следующая ступень в его падении: во-первых, идя на поводу у заказчиков, он постоянно "истреблял" в себе вдохновение, и оно, "наконец, отвыкло навещать его"; во-вторых, он начал верить, что "откровения свыше в мире не существует" (1, т. 7, с. 281, 282); в-третьих, он постепенно впал в равнодушие не только к искусству, но ко всему вообще. Незаметно наступил конец не только художника, но и личности.

7. "П а д ш и й а н г е л". Одно немаловажное событие потрясает художника. Его приглашают в Академию художеств, где он видит произведение своего бывшего товарища, который совершенствовался в живописи в Италии. Чертков привык авторитетно

<sup>18</sup> Во второй редакции повести Гоголь так раскрыл портретную "кухню" Черткова: "Даже из двух трех слов (художник) смекал вперед, кто чем хотел изобразить себя. Кто хотел Марса, он в лицо совал Марса; кто метил в Байрона, он давал ему байроновское положение и поворот. Коринной ли, Ундиной, Аспазией ли желали быть дамы, он с большой охотой соглашался на все и прибавлял от себя уже всякому благообразия..." (1, т. 3/4, с. 83-84).

и свысока изрекать свое мнение о картинах других художников, но тут перед ним было произведение, которое заставило его замолчать.<sup>19</sup> Оно было выше критики не только потому, что представлялось совершенным, но, главное потому, что не вступало со зрителем в спор, оно просто свидетельствовало об Истине и Красоте. Гоголь по-разному характеризует это произведение. Оно "божественно", как талант, как гений, очевидно, потому что талант и гений от Бога, и художник поставил их на службу Творцу. Далее: это произведение было "мгновение, но то мгновение, к которому вся жизнь человеческая — есть одно приготовление" (1, т. 7, с. 283).<sup>20</sup> Затем Гоголь находит возможность применить к произведению и иконическую характеристику: в чертах изображенных лиц покоилось "невыразимо выразимое" (1, т. 7, с. 283). Эта антиномия впервые осознана и поставлена как богословская проблема в эпоху иконоборчества. На иконе, по учению Церкви, изображается Ипостась Спасителя в единстве двух природ — божественной и человеческой, и так неизобразимое, благодаря Боговоплощению, оставаясь неизобразимым само по себе, изображается на иконе в двуединстве Ипостаси. Гоголь счел возможным применить эту характеристику к описываемому им произведению, некоторым образом приравнивая его к иконе.

Писатель находит еще несколько тонких, но важных штрихов для описания присланной из Италии картины. Она "чистая", "непорочная", "невинная", она "как невеста" (1, т. 7, с. 283). Этот набор эпитетов у Гоголя не случаен. Начиная с книги пророка Осии в Библию входит понимание любви (жених — невеста) и брачного союза (муж — жена) как символов отношений между Богом и избранным народом, как символов единения между Богом и человеком. Поклонение другим богам, по Осии, есть измена единому истинно-

---

<sup>19</sup> Исследователи творчества Гоголя считают, что здесь идет речь об Александре Иванове и его картине "Явление Христа народу". Об этом произведении Гоголь писал позже в "Выбранных местах из переписки с друзьями".

<sup>20</sup> Здесь можно увидеть отсылку к эстетике Гете с его пониманием эстетического как прекрасного мгновения, выхваченного художником из потока времени и увековеченного: "Остановись мгновенье, ты — прекрасно!"



му Богу, следовательно, есть *блудодейание*; народ, впадающий в грех идолопоклонства, после заключения Завета с Богом, есть *прелюбодейица*, как жена, изменяющая мужу, любовники же ее — чужие боги. По повелению Божию пророк Осия совершает символическое действие: берет в жены блудницу. Он не предает ее суду по законам того времени, но ожидает ее раскаяния. Тем самым пророк с особой силой смог выразить долготерпение и милосердие Божие, не только обвиняя народ в блудодейании идолопоклонства, но и призывая к покаянию: хотя любовь Божия к своему народу (Жениха к невесте) поругана, Он не оставляет ее, посылает ей наказания и кары, ожидая ее раскаяния, а когда она, оскверненная, возвращается, берет ее к Себе, как невесту во дни юности (Ос.2:14-15).<sup>21</sup>

Такое понимание единения Бога и человека Гоголь распространяет и на искусство. Талант — это невидимый союз, даже завет, заключаемый Богом с человеком. Человек получает от Бога талант и призван вернуть его Богу "десятерицею" (см. Мф.25:15-28), т.е. умноженный собственным трудом, любовью, служением людям и Богу. Художник, приславший свое произведение из Италии, сохранил верность своему призванию, и потому его произведение невинно, непорочно, как невеста. Чертков же, ставящий свой талант на службу другим целям совершает измену Богу, совершает, говоря библейским языком, духовный и художественный блуд. Гоголь на это довольно откровенно намекает, уточняя, что золото усыпило "девственные движения души его" (1, т.7, с.281).

Чертков не может вымолвить ни слова перед картиной. Душа-блудница оказывается бессильна произнести хулу на невинность, чистоту и верность. Напротив, невинностью она "разбужена в одно мгновение" (1, т.7, с.284). Чертков мучительно жалеет о своем загубленном таланте, пытается раздуть оставшиеся в душе малые искорки Божьего дара, он решает написать картину "Отпавший ангел", имея в виду себя, отпавшего от любви Божией и, следовательно, соблудившего. Состояние его души в этот момент как

---

<sup>21</sup> Образ брачного союза как символ единства Бога и человека после Осии встречается у пророков Исаии (50:1-3; 54:1-6), Иезекииля (16:1-63), у апостолов Матфея (9:15) и Павла (Еф. 5:22-23).

нельзя более соответствует теме картины... Но поздно. Две причины не дают ему изобразить то, что он так остро пережил на собственном опыте. Первая — техническая: "Кисть его и воображение слишком уже заключились в одну мерку", он был бессилён сбросить оковы им самим на себя наброшенные (1, т. 7, с. 284).<sup>22</sup> Вторая причина — более серьёзная. Напомним, что Бог принимает (причем, как невесту!) только раскаявшуюся блудницу. У Черткова же нет и следа покаяния. Он завидует успеху бывшего своего товарища. Он чисто по-человечески жалеет о своем загубленном таланте, но жалеет лишь потому, что с завистью видит: его слава в сравнении со славой товарища — ничто. И также с завистью думает, что погнавшись за славой сиюминутной, упустил славу большую. "Отпавший ангел" не осознает всей глубины своего падения. Изобразить павшего ангела он не может, потому что не покался, не отделился от своего греха, не посмотрел на свое падение со стороны.

8. Б е з у м и е и с м е р т ь. Говоря евангельским языком, закопанный в землю талант оказалось невозможно выкопать. И тогда художник возненавидел искусство, В его уме появляется "адское" намерение (напомним, что *адским* Гоголь назвал ранее намерение Черткова угождать вкусам заказчиков).<sup>23</sup> Он начинает скупать все талантливые произведения кисти и уничтожать их с "бешенством" и опять же "адским" наслаждением. Герострат кажется ребенком рядом с героем Гоголя. Тот хотел славы любой ценой, пусть даже славы разрушителя и варвара, Чертков же, как бы в оправдание своей фамилии, подтверждает свой разрыв с Богом и искусством божественного вдохновения. Уже близкий к безумию, он тратит все свои богатства, нажитые в результате измены полученному свыше таланту, на то, чтобы доказать, что таланта не существует. Он не задумывается над неисполнимостью задачи, он не

---

<sup>22</sup> Гоголь не раз противопоставлял искусству ремесленничество, ремесло и считал последнее в некотором отношении угрозой для истинного искусства. XIX век, как он считал, во многом "низвел к ремеслу искусство" и тем самым лишил мир Рафаэлей, Тицианов, Микель-Анжелов (1, т. 3/4, с. 181).

<sup>23</sup> На значение эпитета "адский" у Гоголя указывает В. Гиппиус (см. 8, с. 50).

жалеет денег, которые второй раз играют роковую роль в его жизни: вначале они стали причиной гибели его таланта, сейчас он их использует на то, чтобы уничтожать талантливые произведения других художников. Фактически, *он возвращает деньги тому, от кого их получил*. Так Гоголь еще раз подчеркивает конечную пустоту, зияние небытия, к которым ведет сделка с дьяволом. В житейском плане — нулевой результат, от богатств не осталось и следа; в духовном плане — мучения души и вечная погибель.

В конце первой части повести художник опять видит глаза, которые перестали преследовать его, как только он начал выполнять "программу". Из-за спины "мелкого беса" выглядывает владыка ада и напоминает художнику о сделке, заключенной под звон золотых червонцев. Этот мотив у Гоголя восходит к более ранним народным и авторским произведениям на эту тему: заключив договор с человеком бес, как правило, не докучает своими появлениями, "помощь" он подает оставаясь в тени (слава, богатство, наслаждения приходят к человеку как бы сами собой), и только перед смертью лукавый является человеку, напоминая о долге и необходимости платить согласно договору.

Смерть Черткова ужасна, "труп его был страшен" (1, т.7, с.286). Антиэстетизм предсмертной болезни и смерти Черткова специально подчеркнут Гоголем, как бы для сравнения с тихим, ясным и спокойным переходом в вечность праведника, каковым благодаря искреннему покаянию и личному подвигу стал с Божией помощью в монастыре автор злополучного портрета.

## Часть вторая — "Иконописец"

1. О п я т ь л а в к а. Параллелизм двух частей повести Гоголем намеренно подчеркнут. Действие второй части начинается опять в лавке. Автор еще раз, но уже не так подробно описывает портрет, правда, внося в описание новые штрихи: "Сверхестественная живость глаз возбуждала какой-то невольный упрек художнику... Этот гений (автор портрета) уже слишком дерзко перешагнул границы воли человека" (1, т.7, с.288). Обратим внимание на эти детали: художник перешагнул границы воли человеческой (в

первой части — границы искусства), и за это он не может не заслужить упрека (пусть даже невольного) от зрителя. Воля человеческая лишь тогда несет благо, если она проникается волей Божией (в идеале, совпадает с ней). Автор портрета, перешагнув границы воли человеческой, перешагнул и волю Божию, — хочет, видимо, сказать писатель.

Далее Гоголь подробно рассказывает о ростовщике, с такой достоверностью, силой и даже гениальностью изображенном на полотне. И лишь затем начинается предыстория портрета и история второго художника — иконописца.

2. И к о н о п и с е ц. Скрытое и явное сопоставление двух художников в повести Гоголя прослеживается как противопоставление иконописи и живописи, иконописца и живописца,<sup>24</sup> картины и иконы. Иконописец был талантливым художником и имел известность, причем, известность эта была не случайная и не ложная. Гоголь подчеркивает, что это был "художник, *славившийся* в тогдашнее время своими *действительно* прекрасными произведениями" (I, т. 7, с. 292; курсив наш — В.Л.).<sup>25</sup> Он был "скромным" и "набожным" человеком, каковые жили, по Гоголю, только во времена "религиозных средних веков" (I, т. 7, с. 292). Уточним, что в средние века в России живописи как таковой не существовало, была лишь церковная иконопись и настенная роспись.

Согласно второй редакции повести, иконописец сознательно делает выбор между светской и религиозной, церковной живописью: "Не в гостиную понесу я мои картины, их поставят в церкви. Кто поймет меня — поблагодарит, не поймет — все-таки помолится

<sup>24</sup> И писатель и сам автор портрета называет себя живописцем или художником, а не иконописцем, а свои произведения картинами, а не иконами, что характерно для XIX века. Важно, что герой второй части повести пишет свои произведения для храмов, он церковный художник. В этом он отчетливо противопоставлен Черткову, и, чтобы подчеркнуть это противопоставление, мы же последовательно разграничиваем понятия "живописец" и "иконописец".

<sup>25</sup> Во второй редакции Гоголь уточняет, что иконописец был "самородком": "Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которые извергает из непечатого лона своего только одна Русь..." (I, т. 3/4, с. 99)

Богу" (1, т. 3/4, с. 100).<sup>26</sup> Для иконописца выбор не сложен: ведь он выбирает между гостиной и церковью, между музеем и храмом. Светская картина может вызвать восхищение зрителя, даже катарсис в его душе, может принести славу живописцу, но она не способна дать главное — молитву.<sup>27</sup> Икона же призвана вызвать у человека именно молитву, моление о спасении своей души, о спасении ближних и о спасении всего мира, а из благодарности к иконописцу — молитву о спасении его души. Этого *результата* ждет гоголевский художник от своих произведений.

Иконописец мог бы "нажить большое состояние", если бы принимал заказы, поступавшие к нему со всех сторон. Но деньгам он всегда предпочитал влечение души, и вместо исполнения богатых заказов, отдал все силы, талант и сердце "предметам религиозным". Во второй же редакции у Гоголя сказано более определенно: "И внутреннее чувство, и собственное убеждение обратили кисть его к христианским предметам, *высшей и последней ступени высокого*" (1, т. 3/4, с. 100; курсив наш — В.Л.). Так, за небольшую цену он взялся расписать иконостас приходской церкви, сделать работу, благословенную Богом.

3. И з д е с ь с д е л к а. Щепетильность в выборе тем для своей кисти не раз приводила иконописца к крайней нужде, что подталкивало его "прибегнуть к ужасному ростовщику". И вот однажды, когда художник уже "готов" был пойти к старику, тот сам позвал его. Рассказчик (сын иконописца) понимает, что его отец, может быть, первый и единственный раз в жизни, изменяет Богу, изменяет себе, своему таланту, и пытается некоторым образом оправдать его, но тем самым как бы выявляет суть сделки с нечистым, хотя, конечно, не в такой откровенной форме как это было у Черткова. Во-первых, художник невольно и пусть мысленно

<sup>26</sup> Это точка зрения и самого Гоголя, как можно судить по воспоминаниям. В 1843 г. он говорил Г.П. Галагану: "Пусть картины (Гоголь имел в виду западную религиозную живопись в целом) украшают стены наших гостинных, но им не место в церкви" (1, т. 3/4, с. 494).

<sup>27</sup> Картина "прежнего товарища", приехавшего из Италии, разбудила душу Черткова, заставила пережить его какую-то, может быть слабую, форму катарсиса, но она не помогла ему встать на верный путь, что способна сделать икона.

сделал первый шаг навстречу искушению, однажды решившись пойти к ростовщику за деньгами (пусть и в крайней нужде). Во-вторых, иконописец понимает, что ему не следует писать портрет, но он не хочет упустить совершенно уникальный предмет для своей кисти, "клад для артиста" (безотносительно к нравственным соображениям); в нем побеждает чувство, "извинительное в художнике", по словам его сына, и художник соглашается писать портрет ростовщика. В-третьих, иконописец оправдывает себя тем, что впоследствии сможет использовать портрет как эскиз для своей картины, на которой он хотел изобразить одержимого, из которого Спаситель изгоняет бесов. Эти отступления от своих принципов образовали щель, в которую "пролезает" лукавый.

Согласно второй редакции, иконописец даже мечтает получить ростовщика в качестве натурщика для своей картины: "Вот бы с кого мне следовало написать дьявола". Именно после этой мысли и является ростовщик с просьбой увековечить его живописно (1, т. 3/4, с. 101). Перед началом работы над портретом иконописец поминает "черта". Затем в голову его закрадываются сомнения: "Если я хотя вполтину изобразю его так, как он есть теперь, он убьет всех моих святых и ангелов; они побледнеют перед ним. Какая дьявольская сила! Он у меня просто *выскочит из полотна*, если только хоть немного буду верен натуре..." (1, т. 3/4, с. 101).<sup>28</sup> Испытывая "тягостное, тревожное чувство" и даже "отвращение" к работе, иконописец все же продолжает ее, находясь во власти "жадного" демонического вдохновения.

Когда художник заканчивает отделку глаз и бросает на портрет взгляд со стороны, он видит весь ужас невольно содеянного и, пытаясь хоть как-то исправить, загладить свой грех, отказывается завершить портрет (при этом выдерживает искушение "страшной кучей золота", которое предлагает ему ростовщик). Но поздно:

---

<sup>28</sup> Как не вспомнить здесь, что такой же проблемой мучился Достоевский, судя по его письму Победоносцеву. В размышлениях, разговорах, спорах Ивана Карамазова атеистические идеи были выражены с такой художественной силой и яркостью, что писатель, работая над образом старца Зосимы, некоторое время сомневался, сможет ли Старец стать достаточно убедительным возражением Ивану Карамазову.

портрет начинает жить своей собственной жизнью, независимой от художника.

4. П о с л е д с т в и я. Иконописец бросает портрет "на месте преступления", но так же, как позже Чертков, находит его в своей мастерской по возвращении домой. Автор портрета испытывает и все те искушения, которые впоследствии выпали на долю Черткова. Ростовщик сходит с портрета, он делает иконописцу "ужасные предложения", он хочет дать его творчеству "*адское* направление".<sup>29</sup> Самое мучительное воздействие портрета состояло в том, что он поднимал со дна души все, что оставалось там греховного, все, что человек выгоняет из себя и истребляет в себе "благородными подвигами". Теперь все это силилось выйти наружу и "развиться во всем своем порочном совершенстве" (1, т. 7, с. 297).<sup>30</sup> Чувствуя свою вину, художник хочет уничтожить портрет и сжигает "проклятое произведение рук своих".<sup>31</sup> Здесь у Гоголя возникает самый яркий и характерный анти-иконный мотив повести. Когда портрет на глазах художника превратился в кучку золы, тот почувствовал

<sup>29</sup> Напомним, что слово "адский" трижды фигурирует при описании искушений Черткова: "адскими" Гоголь называет идею угождать заказчику; намерение уничтожать прекрасные произведения искусства; наслаждение, с которым Чертков их рвет и топчет.

<sup>30</sup> Во вторую редакцию повести Гоголь включил еще один параллельный эпизод к истории художника Черткова, связанный с мотивом зависти. Иконописец начал завидовать славе одного из своих любимых учеников, добился, чтобы у того отняли заказ на картину для новой церкви и объявили открытый конкурс. На конкурс же он представил и свое произведение, желая победить ученика. По общему мнению, это было лучшее произведение из всех представленных на конкурс, но по замечанию одного духовного лица, в изображенных лицах не было святости, а в глазах было даже нечто демоническое. Иконописец и сам с ужасом это увидел: он "всем почти фигурам придал глаза ростовщика" (1, т. 3/4, с. 103).

<sup>31</sup> "Рукописи не горят", — говорит у М. Булгакова Воланд. Но задолго до Булгакова Гоголь открыл, что не поддаются огню и живописные произведения, исполненные демонического духа. Характерно, что на Руси обетшавшие иконы не предавали огню, "обыкновенно их пускали по воде или иногда зарывали на кладбище, однако ни в коем случае не сжигали", — пишет Б.А. Успенский. Икона "как бы и не может гореть в силу своей сакральной природы" (17, с. 185, тж. 114-115). Видимо, мысль Гоголя (а позже М. Булгакова) состояла в том, что не могут сгореть и выступающие в функции сакральных предметы "с отрицательным зарядом".

облегчение. "С чувством выздоровевшего от продолжительной болезни, — пишет Гоголь, — оборотился он к углу комнаты, где висел писанный им образ, чтобы принести чистое покаяние, и с ужасом увидел, что перед ним стоял тот же портрет Петромихали, которого глаза, казалось, еще более получили живости..." (1, т. 3/4, с. 296). После сожжения портрет не просто оказывается на своем привычном месте, на стене, а *в красном углу*, где могут находиться только иконы. Портрет недвусмысленно намеревается вытеснить икону из красного угла, хочет занять место иконы, заместить ее. Напомним, что первое значение приставки "анти-" в греческом языке — "вместо", а не "против". Портрет является *анти-иконой* именно в этом смысле: он не воюет против иконы, что вызвало бы протест со стороны человека, но он хочет закрыть икону, предлагает себя вместо иконы. Отметим также, что в углу находится икона, написанная самим автором портрета, и портрет как бы "побеждает" ее, что, видимо, по мысли Гоголя, должно говорить о несовершенном (как с художественной, так и с точки зрения благочестия) исполнении иконы. Во всяком случае на этот раз живопись возобладала над иконописью.

Набожный художник дважды пытается исповедаться священнику, но оба раза это приводит к трагическим последствиям для его близких: гибнут жена и сын. Становится очевидно, — чтобы исправить ужасную ошибку нужны какие-то особые средства. Тогда иконописец отдает сына учиться<sup>32</sup> и оставляет мир.

5. М о н а ш е с т в о. Иконописец удаляется в пустынную северную обитель. Там он, как это положено в монастырях, проходит все виды послушания, даже самые тяжелые. Смирение и пламень веры помогали ему переносить труженическую жизнь. Неусыпным исполнением монастырского устава он "изумил всю братию". Гоголю очень важно это подчеркнуть, чтобы показать *силу покаяния* героя (покаяния, которого не было у Черткова). Свое

---

<sup>32</sup> В первой редакции сын иконописца (он же рассказчик во второй части повести) становится офицером, в поздней редакции — так же, как и отец, художником. Это было нужно Гоголю, чтобы иконописец при последнем свидании с сыном мог высказать ему свои идеи о высоком предназначении искусства.



смирение и покаяние иконописец выражает и тем, что временно отказывается писать иконы, когда об этом его просит игумен. Портрет ростовщика все еще преследует иконописца и в этом он видит для себя ясный знак: он еще не очистился от своего прегрешения, еще не готов вернуться к такому высокому и святому искусству, как иконопись. Здесь Гоголь придерживается своей излюбленной и заветной мысли, позже наиболее ясно сформулированной в "Выбранных местах" в главе "Исторический живописец Иванов": "...Пока в самом художнике не произошло истинное обращение ко Христу, не изобразить ему того на полотне. Иванов молил Бога о ниспослании ему такого полного обращения, лил слезы в тишине, прося у Него же сил исполнить Им же внушенную мысль... Иванов просил у Бога, чтобы огнем благодати испепелил в нем ту холодную черствость, которою теперь страждут многие наилучшие и наидобрейшие люди, и вдохновил бы его так изобразить это обращение, чтобы умилился и нехристианин, взглянувши на его картину..." (1, т. 6, с. 113).<sup>33</sup>

Свой отказ писать иконы художник объясняет игумену тем, что "он недостойн взяться за кисть, что она осквернена, что трудом и великими жертвами он должен прежде очистить свою душу, чтобы удостоиться приступить к такому делу" (1, т. 3/4, с. 105). Изобразить Господа, Его Пречистую Матерь или святого, хочет сказать Гоголь, может только человек *причастный* святости, тот, кто имеет личный опыт духовной жизни во Христе и о святости знает не понаслышке. Поэтому писание иконы всегда начинается с личного подвига, ибо только исполнение заповедей Христовых,

---

<sup>33</sup> Известно, что Гоголь долгие годы делал выписки из творений Святых Отцов. Возможно, что процитированная мысль подсказана писателю святителем Григорием Нисским. В одной из выписок Гоголя читаем такое высказывание св. Отца: "Поелику же никто не может даровать другому того, чего сам не имеет, то Господу угодно, чтобы прежде ты сам исполнился красот мира, а потом раздавал нуждающимся в сем благе" (1, т. 8, с. 533). Отзвук этой мысли слышится также в характеристике картины, привезенной из Италии товарищем Черткова: "Видно было, как все извлеченное из внешнего мира художник заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной согласной, торжественной песнью" (1, т. 3/4, с. 88).

жизнь по Евангелию вводит человека в истинное Богопознание, приобщает его святости, что является обязательным предварительным условием написания иконы.

В этом эпизоде важно и другое, на что косвенно указывает писатель: иконописец может "осквернить" свою кисть. Различные руководства и все православное предание требовали от иконописца окончательного выбора между иконописью и живописью, эти два вида искусства признавались не только разными, но и взаимоисключающими друг друга. Иконописцу, ради его же пользы, воспрещалось обращаться или возвращаться к живописи; не следовало нисходить, даже ниспадать, от искусства более высокого к низкому, это считалось "осквернением" кисти вне зависимости от предмета, который он "живописно" изображал. Герой же Гоголя осквернил свою кисть и в другом смысле: искусство, предназначенное для служения Богу, он, пусть невольно, пусть по неосторожности, но поставил на службу злой богоборческой силе.

С благословения настоятеля иконописец удаляется в пустынь и становится отшельником. Там он принимает на себя новые подвиги, еще более строгие, чем в монастыре, там "в продолжение нескольких лет изнурял он свое тело, подкрепляя его в то же время живительною силою молитвы". Примеры таких подвигов, пишет Гоголь, "можно разве найти в одних житиях святых" (1, т. 3/4, с. 105-106).

Отметим, что в творческом сознании Гоголя художественное творчество и монашество были тесно взаимосвязаны. Рассказывая в "Портрете" о товарище Черткова, уехавшем в Рим, Гоголь во второй редакции подчеркивает: "Там (в Риме), как *отшельник*, погрузился он в труд и в не развлекаемые ничем занятия" (1, т. 3/4, с. 87). В одной из глав "Выбранных мест" писатель говорит о художниках, которые "отдались своему делу, как *монах монастырю*", а об Александре Иванове свидетельствует, что тот "ведет жизнь истинно *монашескую*, корпя день и ночь над своей работой и молясь ежеминутно..." (1, т. 6, с. 117, 118). В письме к Жуковскому, публикуемое по желанию Гоголя в виде статьи "Искусство есть примирение с жизнью", писатель говорит о святости искусства и утверждает, что уже в начале своего поприща он чувствовал в себе стремление не связывать себя *семейными* и

другими узами (см. 1, т. 6, с. 237). Сохранилось много свидетельств, что начиная с 40-х годов Гоголь не раз собирался уйти в монастырь. В "Выбранных местах" он писал: "Нет выше званья, как *монашеское*, и да сподобит нас Бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже и помышление мне в радость. Но без зова Божьего этого не сделать" (1, т. 6, с. 85; курсив везде наш — В.Л.).<sup>34</sup>

6. Ж и в а я и к о н а. Изменить себя, исполниться святости, иконизировать себя — цель монашеской жизни. Человек сотворен по образу и подобию Божию. Вернуть это утраченное в грехопадении подобие Божие, "расчистить" в себе образ, затемненный грехом — цель монашеской жизни. Святой — это живая икона. Сможешь стать живой иконой Божией — перед тобой открывается путь иконописания, тогда сможешь изобразить святость и на иконе. По этому верному и единственному пути и пошел в монашестве иконописец. Когда рассказчик увидел его после долгой разлуки, то первое, на что он обратил внимание, был иконный внешний вид отца: "Я увидел старца, на бледном, изнуренном лице которого не присутствовало, казалось, ни одной черты, ни одной мысли о земном. Глаза его, привыкшие быть устремленные к небу, получили тот бесстрастный, проникнутый нездешним огнем вид, который в минуту только вдохновения осеняет художника. Он сидел передо мною, как *святый, глядящий с полотна*, на которое перенесла его рука художника, на *молящийся народ...*" (1, т. 7, с. 299; курсив наш — В.Л.). Вторая редакция также подчеркивает иконописный облик старца Григория. До сына доходили слухи о суровых подвигах отца, и потому он ожидал увидеть "черствую наружность отшельника", "изнуренного, высохшего" старика, но пред ним предстал "прекрасный, почти божественный старец". "Светлый лик" его сиял "светлостью небесного веселия. Белая, как снег, борода и тонкие, почти воздушные волосы такого же серебристого цвета рассыпались картинно по груди и по складкам его черной рясы..."

---

<sup>34</sup> Богатый материал на тему "Гоголь и монашество" собран в обстоятельной книге В. Воропаева "Духом схимник сокрушенный..." (см. 6, с. 17, 22, 28, 36-42, 65, 70, 78, 82-99, 122, 139 и др.).

(1, т. 3/4, с. 106).

Не случайно и имя, которое получил в монашестве дотоле безымянный у Гоголя иконописец. Его постригли с именем Григорий. Во-первых, в Киево-Печерском монастыре в конце XI начале XII века жил святой иконописец с таким именем. Вот как о нем сообщает "Сказание о святых иконописцах": "Преподобный отец Григорий Печерский, иконописец Киевский, много святых икон написал чудотворных, яже зде в Российской земли обретаются, спостник бе преподобному Алимпью. В нетлении в пещерах опочивает" (5, т. 2, с. 379). Как видим, прп. Григорий — современник и даже спостник (очевидно, друг и сотрудник по ремеслу) первого древнерусского святого иконописца Алиппия (как позже Рублев — спостник Даниила Черного). Во-вторых, имя Григорий означает "бодрствующий". Бодрствование в монашестве понимается и в прямом смысле, — это один из видов аскезы, ограничение себя в продолжительности сна, и в переносном — это внимание, трезвение, бдение, это постоянное внимательное, осторожное отношение ко всему, что входит или готово войти в сердце, чтобы не принять злых, греховных помыслов (затем совершить грех и делом). Иконописец совершил грех (написал демонический портрет) именно потому, что не достаточно внимательно *бодрствовал* над своей душой, дал победить себя помыслам. Теперь в монастыре он искупает это греховное деяние под призывающим к духовному бодрствованию именем Григорий и с помощью этого святого иконописца, имя которого он получил при постриге как знак покровительства.

7. И с к у п л е н и е. "В строгом посте и молитве, в глубоком размышлении и уединении души приготавлился он к своему подвигу", к писанию иконы, которая сняла бы с него грех. Он берется писать икону Матери Божией, кротко простирающей руки над народом (вероятно, речь идет об иконе Покрова Богоматери). Иконописец долго трудился над изображением "пречистого лика Девы", оставаясь в посте и молитве, проливая слезы о прошлой жизни и своем грехе. И божественное вдохновение посетило его. Он так рассказывает об этом сыну: "Я чувствовал, что высшая сила осенила меня и *ангел возносил мою грешную руку*" (1, т. 7, с. 301; курсив

наш — В.Л.). Здесь мы видим отсылку к житию прп. Алимпия Печерского. Ангел является лежащему в болезни Алимпию и заканчивает у него на глазах недописанную им по болезни икону (см. 12, с. 597-599; см. т.ж. 8, с. 50). Но здесь возможно влияние и иконы св. апостола (Евангелиста, врача и иконописца) Луки. Как основатель иконописного искусства он изображается за мольбертом, перед ним стоит Богоматерь с младенцем, а за спиной ап. Луки — ангел в белых одеждах (иногда с нимбом Софии — Премудрости Божией), рука ангела лежит на руке ап. Луки, как будто водит ею (см. 13, с. 139). Божественное вдохновение помогает монаху Григорию: в лике Пресвятой Девы ему удалось передать такое "небесное спокойствие", что часть этого спокойствия "перешла в собственную его душу" (1, т. 7, с. 298). Здесь мы видим обратную взаимосвязь между художником и его произведением. Иконописец с Божией помощью пишет икону, а затем им самим же написанная икона воздействует на него, очищает его сердце от страстей.<sup>35</sup> Очевидно, здесь Гоголь противопоставляет икону в красном углу, которую портрет смог закрыть и заместить, и новую икону, написанную в монастыре. Там живопись временно побеждает иконопись, здесь иконопись одерживает верх над живописью, причем эта победа означает конец портрета. "...Предстал мне во сне, — рассказывает иконописец сыну, — Пречистый Лик Девы, и я узнал, что в награду моих трудов и молитв сверхъестественное существование этого демона в портрете будет не вечно" (1, т. 7, с. 301). Когда в монастырь прибывает сын, иконописец Григорий, прежде чем рассказать ему историю портрета, вместе с ним долго молится "повергшись" перед написанной им в монастыре иконой.

Гоголь отмечает в творчестве иконописца и еще одну важную деталь: на ликах его святых было такое дивное спокойствие, а в лицах кающихся — такое сокрушение, какое рассказчик "очень редко встречал". Обычно искусствоведы противопоставляют творчество прп. Андрея Рублева и Феофана Грека именно в этом ключе: на иконах первого сияет святость, на иконах второго — святые еще

---

<sup>35</sup> Такая же внутренняя, но роковая взаимосвязь, была у иконописца со злополучным портретом.

только на пути к святости, в их лицах видны следы борьбы, присутствует сокрушение. Иконописец Гоголя, как человек, на собственном опыте прошедший все искушения и преодолевший их, совместил в себе способность изображать в одном лице и то, и другое.

После написания иконы Покрова Богородицы "страшный образ ростовщика перестал навешать его" (1, т. 7, с. 298). Искупление совершилось. Подтверждением этого стало и получение особых даров, присущих святости. Монах Григорий получает дар прозорливости: так, он предвидит приход сына и ждет его. Это устраивается по его молитвам Богородице и "святому угоднику" — возможно тут Гоголь имеет в виду свт. Николая Угодника, покровителя путешественников, но, может быть, это и прп. Григорий-иконописец. Сама Матерь Божия в "святом видении" открывает ему дальнейшую судьбу и конец портрета. Наконец, неузнанный другими святой является монаху Григорию и раскрывает ему подробности, связанные с приходом антихриста.

По второй редакции иконописец пишет в монастыре икону "Рождества Христова". На ней монаху удалось изобразить "чувство божественного смирения и кротости в лице Пречистой Матери, склонившейся над Младенцем, глубокий разум в очах Божественного Младенца,<sup>36</sup> как будто уже что-то прозревающих вдаль, торжественное молчанье пораженных божественным чудом царей, повергнувшихся к ногам Его..." (1, т. 3/4, с. 106). Гоголь описывает не собственно "Рождество" в его традиционном иконографическом варианте (там Младенец покоится в яслях, Он в пеленах, видно Его лицо, но глаз не видно), а поклонение волхвов.<sup>37</sup> Характерно

---

<sup>36</sup> Разум в очах Младенца отмечен Гоголем также не без влияния Пушкина. В стихотворении "Мадонна" у великого поэта есть такая строка: "Она (Пречистая) с величием, Он (Младенец) с разумом в очах..." (14, т. 3, с. 166).

<sup>37</sup> Напомним, что в "Невском проспекте" художник Пискарев находит, что прелестная барышня, встреченная им, похожа на Мадонну из "Поклонения волхвов" Перуджино. А в маленьком произведении "Жизнь" Гоголь сам рисует словесную икону "Рождества Христова": "Камениста земля; презрен народ; немногочисленная весь прислонилась к обнаженным холмам, изредка, неровно оттененным иссохшею смоковницею. За низкою и ветхою оградой стоит ослица. В деревянных яслях лежит Младенец; над Ним склонилась Непорочная Мать и глядит на Него исполненными слез очами; над Ним высоко в небе стоит звезда и весь мир осияла чудным светом

восприятие иконы монахами монастыря и игуменом: "Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую картину: *святая высшая сила водила твоею кистью* (как водила ранее кистью св. апостола Луки и прп. Алимпия Печерского — В.Л.), и благословение небес почило на труде твоём" (1, т. 3/4, с. 106; курсив наш — В.Л.). В главном смысл этого эпизода в обеих редакциях совпадает: вдохновение свыше помогает иконописцу создать произведение, которое становится искуплением его греха против искусства, против Бога, которое вытесняет портрет в небытие.

8. О п я т ь о п о р т р е т е. Только в монастыре, принеся искреннее покаяние словом и делом, во всей глубине осознав все случившееся, иконописец возвращается к оценке портрета, и произносит над ним строгий суд с высоты достигнутой им меры духовной чистоты и святости: он называет себя "окаянным" (от имени "Каин" — братоубийца, ибо своим портретом принес много зла ближнему); называет "преступными" свою руку и художническую кисть, а работу, вызвавшую к жизни портрет, — "адской" (1, т. 7, с. 301).

Особенности портрета Гоголь устами старца-иконописца объясняет скорым приходом антихриста, и в соответствии с православной традицией дает двойное понимание проблемы. Антихрист, согласно "Откровению Иоанна Богослова", придет в конце веков, и среди богословов никаких принципиальных споров относительно его прихода нет. Но св. Апостол в своих Посланиях употребляет слово "антихрист" и во множественном числе: "Дети! последнее время. И как вы слышали, что придет антихрист, и теперь появилось много антихристов, то мы и познаем из того, что последнее время" (1Ин. 2:18, тж. 2:22, 4:3, 2Ин. 7). Гоголевский иконописец чувствует наступление последних времен, и одну из примет этого видит в том, что границы между видимым и невидимым, между царством добра и крошечным злом<sup>38</sup> становятся слабее, они как бы теряют способность удерживать зло в отведен-

---

(1, т. 6, с. 249).

<sup>38</sup> "Крошечный" — от слова "cromé", т.е. "вне".

ных ему Богом пределах, и зло все чаще "порывается показаться в мір" (1, т. 7, с. 301). Для этого лукавый дух избирает особых людей, "от которых уже, кажется, при самом рождении отшатнулся ангел и они заклеены страшною ненавистью к людям и ко всему, что есть создание Творца" (1, т. 7, с. 301).

Здесь у Гоголя появляется еще один иконический мотив: бес обладает "страшным могуществом", жертвы этого "адского духа" будут "бесчисленны", даже, утверждает старец, "нет сил человеческих противустать ему", но он живет здесь на земле "невидимо, *без образа*" (1, т. 7, с. 301). В этом его относительная сила, но в этом же и его слабость. Без добровольного (или невольного) согласия человека, которое помогает злу принять какой-либо образ, зло не может явиться в мір и действовать в нем. Именно согласие на сотрудничество ослабляет границы, о которых говорит старец. Человек, заключающий сделку с нечистым, как бы открывает окно, через которое зло, принимая на себя человеческий образ может хлынуть в мір. Итак, зло *неиконично*, оно *без-образно*, оно не имеет собственного образа и потому постоянно ищет возможности "во-образ-иться", "воиконовиться". Этот "черный дух" силится проникнуть во все: "в наши дела, в наши мысли и даже в самое вдохновение художника" — говорит иконописец (1, т. 7, с. 301). Портрет и стал произведением именно такого проникнутого демоническим страстями вдохновения. Поэтому не случайно у Гоголя и то, что искушает Черткова не собственно демон, а демоническое произведение искусства. Конечно, в повести ростовщик реально существовал, но по сюжету он уже лишь произведение кисти. Писатель тем самым хочет подчеркнуть, что речь идет не о гордом владыке ада, а о демоне, который искушает именно художников, людей творческой натуры.

9. З л о. Ф и н а л. Краеугольный камень православного учения о зле состоит в том, что зло — это "не-сущее", оно не онтологично, оно не имеет собственного бытия и может существовать лишь как паразит на теле добра. Зло способно появиться только там, где возникает "ущербность" в добре, его нехватка. Так же как злой дух не имеет образа, так зло не обладает само-бытием, поэтому иногда для того, чтобы уничтожить зло достаточно



сорвать с него маску. т.е. назвать все своими именами: зло — злом, демоническое — демоническим, тьму — тьмой. И тогда зло рассеивается в без-образное небытие. Так и произошло с портретом: он исчез на глазах у слушателей, когда сын иконописца рассказал присутствующим его историю, на холсте же остался "какой-то незначащий пейзаж". Гоголь вносит, правда, дополнительный мотив времени (портрет мог исчезнуть только по истечении пятидесяти лет), назначает временные координаты (после первого новолуния; это, видимо, не случайная деталь — лунным календарем пользуются в Православии при расчете Пасхалии), наконец, писатель особое значение придает мотиву покаяния, которое приносит автор портрета всей своей дальнейшей жизнью и написанием иконы, которая побеждает портрет, и тот, будучи произведением зла, просто исчезает (Гоголь находит точный образ: "как исчезает дыхание с чистой стали" — 1, т.7, с.302). Зло — только след демонического дыхания на стали добра.

Во второй редакции финал повести переделан писателем. Портрет в конце рассказа крадут. Главная же идея, связанная со злом, остается во всей силе. Сын иконописца рассказывает историю портрета и портрет исчезает, но исчезает не навсегда, как в первой редакции, а как бы затаивается, чтобы выждав удобный случай и подходящего человека (нового Черткова), опять проявить свои демонические способности. Второй финал также вполне в духе Гоголя и всего произведения: писатель еще раз призывает художника к осторожности, внимательности, ответственности, призывает прежде всего хранить чистоту сердца, "бодрствовать" над душой, как это делал в монастыре предтеча старца Зосимы — старец Григорий, иконописец.



Поэт и критик Иннокентий Анненский в свое время тонко подметил, что повесть "Портрет" написана в форме Пролога или Миней. Это замечание, на наш взгляд, справедливо лишь с важными ограничениями и отнести его можно только ко второй части повести. Она действительно имеет много общего с житием, но

только по своему сюжету; типичные, характерные для жития элементы, бесспорно, — налицо. Вместе с тем многое находится в противоречии с житийным канонem: это своеобразный, индивидуальный голос автора (рассказчика), обилие второстепенных деталей, лирические отступления, прямое высказывание собственных взглядов на различные эстетические и религиозные проблемы. Вторая часть "Портрета" как бы хочет и не может вылиться в житие. Ей мешает живопись и не хватает иконичности, она никак не может стать словесной иконой главного персонажа, старца Григория, хотя часто к этому очень близка.

Иннокентий Анненский отметил также, что "Портретом" Гоголь "напророчил" свое писательское будущее, свою творческую судьбу (см. 2, с. 18). Анненский говорит о всей повести, но совпадения судьбы иконописца с жизненным путем самого Гоголя, зачастую разительные, встречаются преимущественно также во второй части. Присмотримся к ним подробнее.

Иконописец считает истинным искусством то, которое берет в качестве объекта изображения предметы христианские. Истинное произведение искусства должно вызывать в душе человека умиление, высокие чувства, молитву. Гоголь, бесспорно, и сам придерживается подобных взглядов, что явствует из его статей и художественных произведений. Он также стремится писать не для гостиной, а для храма души человеческой.

Иконописец пишет портрет и, выписав страшные глаза, не заканчивает его. Гоголь пишет "Мертвые души", показав страшную "пошлость пошлого человека", также своеобразный "недоконченный портрет", как называет поэму И. Анненский, по причине незавершенности второго тома в том виде, в каком желалось автору.

Иконописец ясно видит, что его произведение причиняет вред всем, кто с ним соприкасается, он раскаивается в содеянном, приносит покаяние. Гоголь пишет несколько открытых писем по поводу "Мертвых душ" (позже по поводу "Выбранных мест"), в которых выражает сожаление и даже раскаяние в том, что произведение его приносит не только пользу, но и вред.

Иконописец уходит в монастырь. Там на время он отказывается от творчества, желая прежде всего очистить собственную душу от греха, вымолить прощение у Бога. Гоголь многократно выража-

ет желание уйти в монастырь (см. об этом выше), посещает монастыри, беседует со старцами; по воспоминаниям современников, у него рождается план дописывать второй том "Мертвых душ" в одном из монастырей на Афоне (см. 6, с. 70, 78). Писатель также на некоторое время отказывается от искусства, чтобы привести в порядок свое душевное хозяйство.<sup>39</sup>

Иконописец предполагает вернуться к искусству и с новым божественным вдохновением создать произведение, которое будет возводить людей к Богу и вызывать молитву. Писатель предполагает во втором томе совершить чудо: мертвые души должны стать душами живыми — преображенными и воскресшими (предполагается, что сможет возродиться даже Плюшкин — см. 1, т. 5, с. 483, 603 и др.).

Иконописец возвращается к художеству и создает в монастыре произведение высокого искусства, которое искупает его грех перед Богом и людьми. И здесь единственное и трагичное расхождение с судьбой самого Гоголя. Дважды писатель заканчивает второй том "Мертвых душ", который по смыслу должен был бы носить название "Воскресающие души", и оба раза (1845 и 1852) сжигает его.<sup>40</sup>

В связи с этим мы рискуем высказать мысль, что Гоголь смотрел на продолжение "Мертвых душ" в некотором смысле, как на переход от живописи (1-ый том) к иконописи (2-ой и 3-ий тома), от портрета и портретности к иконе и иконичности. Это должен был быть переход от творения верных, но мертвых подобий (живопись), которые способны ожить, но не способны оживить читателя или зрителя, к *художественному воскрешению человека*, которое возможно лишь в иконописи. Первый том "Мертвых душ" Гоголь со временем стал оценивать как натуру (человеческие

<sup>39</sup> "Выбранные места" Гоголь называл исповедью человека, который "провел несколько лет внутри себя" (1, т. 6, с. 208).

<sup>40</sup> Следует иметь в виду, что главное произведение Гоголя должно было стать трилогией, как он сам об этом не раз писал (см. 1, т. 6, с. 232). Можно предположить, что трилогия была бы построена по следующей схеме: падение (мертвые души) — раскаяние, восстание от греха (души ожившие, возрождающиеся) — возврат к Богу (преображенные, воскресшие души).

страсти и пороки) без надежды на озарение.<sup>41</sup> По православному учению, образ Божий неуничтожим в человеке. Своими грехами человек может дочерна затмить его в себе, но изгнать из себя или безвозвратно утратить образ Божий не имеет власти. В самом грешном человеке всегда остается искра Божия, которая может вспыхнуть в любой момент, озарить человека и привести его на путь спасения.<sup>42</sup> Вот этой искры и нет в героях "Мертвых душ". По замечанию В.Розанова персонажи Гоголя как бы изваяны резцом, они совершенны по форме, как произведения античной скульптуры. Но так же как в античной скульптуре, в героях Гоголя нет духовной жизни. Они только едят, спят, бредутся, заботятся о пропитании, копят деньги. *Бессмертная* душа в них оказывается подверглась *смерти*. Но в таком случае, увлекшись "низкой натурой" и ее сатирическим изображением Гоголь сказал неправду о человеке, идущую вразрез с христианским учением. Этого Гоголь не хотел и поэтому не мог поставить точку на первом томе. "Что пользы, — писал он, — поразить позорного и порочного, выставя его на вид всем, если не ясен в тебе самом идеал ему противоположного прекрасного человека?" (1, т.6, с.240), а в одной из молитв, составленных Гоголем, есть обращение к Богу с просьбой о даровании силы изобразить такого положительно прекрасного человека.<sup>43</sup>

Неправду о человеке и Руси, сказанную в "Мертвых душах", Гоголь хотел искупить вторым и третьим томами. В мертвых душах Гоголь хотел найти живые души или хотя бы искры духовного и разжечь их в пылающий очистительный огонь, пожигающий страсти, пороки и грехи. Но для того, чтобы совершить это

---

<sup>41</sup> В "Выбранных местах" Гоголь называл "Мертвые души" карикатурой на человека и Россию, а героев поэмы "уродами" (см. 1, т.6, с.79,81).

<sup>42</sup> В "Правиле жития в мире" Гоголь пишет, что любовь к Богу открывает у человека глаза на мир "в его истинном виде", и тогда человек любит в мире "только то, что есть в нем *образ и подобие Божие*" (1, т.6, с.286; курсив наш — В.Л.).

<sup>43</sup> Вот полный текст этой молитвы: "Боже, дай полюбить еще больше людей. Дай собрать в памяти своей все лучшее в них, припомнить ближе всех ближних и, вдохновившись силой любви, быть в силах изобразить. О, пусть же сама любовь будет мне вдохновеньем" (1, т.6, с.547).

воскрешение, по убеждению Гоголя надо было проделать это все в своей собственной душе. И, значит, до конца жизни Гоголь чувствовал, что внутренне он не готов решить эту сложнейшую художественную задачу. Кроме того, "преображенные и воскресшие души", требуют другого жанра, не романа и даже не поэмы, а духовной прозы или жития. А переход от романа к житию это в определенном смысле переход от живописи к иконописи.

Либеральной критикой "Мертвые души" были восприняты не только как верное изображение русского человека и человека в целом, но и как сатирическая, но в общих чертах верная картина России того времени (чего Гоголь также совсем не хотел). Вобщем, с разными вариациями, это мнение держится и сейчас, хотя еще В.Розанов очень метко заметил, что Чичиков вместо Манилова мог бы поехать в деревню к Чаадаеву, вместо Собакевича к Пушкину, вместо Плюшкина, Ноздрева, Коробочки и других к Герцену, Аксакову, Киреевскому или Хомякову (см.13,с.351). И тогда картина Руси была бы совершенно иной! Бесспорно, более иконичной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Н.В. Гоголь. Собрание сочинений в 9-ти томах. М., 1994.
2. Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979.
3. В.Г. Белинский. Полное собрание сочинений, тт. I-XIII. М., 1953-1956.
4. Сергей Булгаков. Тихие думы. М., 1918.
5. Ф. И. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства, т. 1-2. С-Пб., 1861.
6. В.Воропаев. Духом схимник сокрушенный. М., 1994.
7. И.В. Гете. Избранные произведения. Минск, 1977.
8. В.Гиппиус. Гоголь. В.Зеньковский. Н.В. Гоголь. С-Пб., 1994.
9. Н.М. Карамзин. Письма русского путешественника. М., 1980.
10. К. Мочульский. Духовный путь Гоголя. Париж, 1934.
11. Народные русские сказки А.Н.Афанасьева в трех томах. М., 1986.
12. Памятники литературы Древней Руси. XII. М., 1980.
13. Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990.
14. А.С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. Л., 1977-79.
15. Алексей Ремизов. Неумный бубен. Кишинев, 1988.
16. В.В.Розанов. О писательстве и писателях. М., 1995.
17. Б.А.Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей.

М., 1982.

18. Архимандрит Феодор (Бухарев). О духовных потребностях жизни. М., 1991.
19. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. М., 1993.
20. Священник Павел Флоренский. Упырь. — "Новый мир", № 10, М., 1995.
21. Lorenzo Amberg. Kirche, Liturgie und Fromigkeit im Schaffen von N. V. Gogol'. - "Slavica Helvetica", Band 24. Bern, 1986.

## ГОГОЛЬ И ЕГО ОКРУЖЕНИЕ

### *Материалы к биографии*

**Владимир Воропаев**

О Гоголе существует огромная, почти необозримая литература. Несмотря на это, мы и сегодня не имеем его научной биографии. И дело здесь не столько в недостатке фактического материала (документальная и мемуарная литература о писателе весьма обширна), сколько в поразительной загадочности личности Гоголя, сложности его духовного облика. "Биография всякого известного и почему-нибудь замечательного человека, – писал С.Т. Аксаков, – представляет много затруднений (...) Биография же Гоголя заключает в себе особенную трудность, может быть единственную в своем роде. (...) Кто не слышал самых противоположных отзывов о Гоголе? Одни называли его забавным весельчаком, обходительным и ласковым; другие – молчаливым, угрюмым и даже гордым; третьи – занятым исключительно духовными предметами... Одним словом, Гоголя никто не знал вполне" (3, т.3, с.603-604).

Долг биографа Гоголя – наиболее полно изучить его жизнь. Один из плодотворных путей постижения личности Гоголя – выявление круга его знакомств. Долгое время многие факты биографии писателя оставались в тени, по разным причинам исследователи не придавали им должного значения. В первую очередь это относится к лицам духовного звания, соприкасавшимся с Гоголем в последнее десятилетие его жизни. В предлагаемой галерее портретов преобладают как раз эти лица. Публикуемые материалы являются частью работы "Гоголь и его окружение".

### **ГРАФ АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ ТОЛСТОЙ (1801-1873).**

Происходил из древнего дворянского рода (ведущего свое начало от гузинского царя Вахтанга VI). Его отец, Петр Александрович Толстой, известный военный деятель и дипломат, был генерал-адъютантом Императора Павла I, соратником князя Багратиона. Александр получил домашнее образование, шестнадцати лет всту-

пил в военную службу, в двадцать восемь пожалован флигель-адъютантом, но через год оставил воинское поприще, был дипломатом, губернатором в Твери (1834-1837), генерал-губернатором в Одессе (1837-1840). После конфликта с князем М.С. Воронцовым, Новороссийским и Бессарабским генерал-губернатором, граф Толстой в 1840 году вышел в отставку и уехал за границу. К службе он вернулся только в 1855 году и занимал крупнейшие государственные посты – обер-прокурора Синода (с 1856 по 1862 год), затем до конца жизни члена Государственного совета.

Знакомство Гоголя с графом Толстым состоялось еще в тридцатых годах (в 1839 году они уже переписывались). Со временем это знакомство переросло в близкую дружбу. Гоголя привлекало в графе Толстом многое, в частности, природная доброта, религиозная настроенность души, склонность к аскетизму. Анна Васильевна Гоголь, сестра писателя, рассказывала В.И. Шенроку со слов брата, что граф носил тайно вериги (см.28, т.4, с.409). И.В. Киреевский говорил про него: "Легче становится жить после встречи с таким человеком" (27, с.113).

Выразительную характеристику графа Толстого после назначения его обер-прокурором Синода в 1856 году дал философ и публицист Н.П. Гиляров-Платонов в письме к протоиерею Александру Горскому, профессору, а впоследствии ректору Московской Духовной академии: "Трудно найти человека, более преданного Церкви, более готового на всякое улучшение и в то же время менее склонного проводить какие-нибудь личные расчеты в управлении столь важную часть (...). Он принадлежит к разряду тех людей, которых я не умею иначе охарактеризовать, как назвать их *оптинскими* христианами. Это люди, глубоко уважающие духовную жизнь, желающие видеть в духовенстве руководителей к духовной высоте жизни, жаждущие, чтобы православное христианство в России было осуществлением того, что читаем в Исааке Сирине, Варсонофии и проч. И он сам в своей жизни именно таков. Никто менее не способен мириться с казенностью, с формализмом и с мирскою суетой в деле Христианства (...). К таким людям принадлежал покойный Гоголь..." (17, с.997).



Несомненно, что дружба Гоголя с графом Толстым была основана на духовной общности; их взаимоотношения в корне отличались от всех светских, приятельских и литературных знакомств писателя; если в дружбе Гоголя с Аксаковыми, П.А. Плетневым, М.П. Погодиным, С.П. Шевыревым главную роль играли общие литературные интересы, а также их преклонение перед его талантом, то граф Толстой, по его собственным словам, "вовсе не являлся поклонником сочинений" Гоголя (16,с.755). Однако ему вовсе не была чужда сфера литературы и искусства. Граф Толстой был широко образованным человеком, бегло читал по-гречески, ценил и понимал поэзию. Среди его друзей и знакомых – Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, В.А. Жуковский, В.И. Даль, А.С. Хомяков. Трудно сказать, в какой мере граф Толстой влиял на Гоголя. Но, как верно заметила Е.С. Некрасова, первый и едва не единственный исследователь их взаимоотношений, "Гоголь был чересчур стойкий, самостоятельный человек, скорее способный других подчинить своему влиянию, чем самому подчиниться" (19,с.240). Письма Гоголя к графу Толстому 1840-х годов проникнуты тем же учительным тоном, что и по отношению к другим адресатам. "Все же, что ни говорил я относительно Великого Поста и предстоящих вам подвигов говения и пощения, выполните с буквальной точностью, как бы она ни казалась вам не нужною или не идущею к делу. Наложите также на себя обет добровольного воздержания в *слове* во все продолжение этого времени..." (из письма Гоголя от 5 марта н. ст. 1845 года - 1, т.12,с.462-463).

Гоголь относил графа Толстого к категории людей, способных к деланию добра "при нынешних иныенно обстоятельствах России, который не с европейской заносчивой высоты, а прямо с русской здоровой середины видит вещь" (из письма к Н.М. Языкову от 12 ноября н. ст. 1844 года – там же, с.372), и побуждал его заняться государственной деятельностью. В книге "Выбранные места из переписки с друзьями" к графу Толстому обращены, по крайней мере, семь писем-статей (адресаты многих не установлены) – больше, чем к кому-либо, некоторые основаны на разговорах с Толстым и его племянником В.В. Апраксиным. Личная переписка Гоголя с графом Толстым была весьма обширна, но после смерти писателя Толстой,

возможно, уничтожил свои письма. Во всяком случае, весной 1852 года он сообщает сестре, графине Софье Петровне Апраксиной, что, разбирая гоголевские бумаги (Гоголь умер у него в доме), изымает свои и ее письма к покойному (см. 24, с. 187; см. также 20, с. 489), – действие, из которого некоторые исследователи вывели заключение едва ли не в "краже" Толстым рукописей второго тома "Мертвых душ". Подобное предположение противоречит мнению современников о личности графа Толстого. Так, например, В.А. Жуковский, чей моральный авторитет был необычайно высок, справляясь у П.А. Плетнева об обстоятельствах смерти Гоголя, писал в марте 1852 года: "Где он жил в последнее время в Москве? Верно ли, что у графа? Если так, то бумаги в добрых руках, и ничего не пропадет" (26, с. 733).

Устные рассказы графа Толстого стали основным источником сведений о предсмертных днях Гоголя.

**ГРАФИНЯ АННА ГЕОРГИЕВНА ТОЛСТАЯ** (урожденная княжна Грузинская, 1798-1889).

Происходила из древнего дворянского рода. В 1833 году она вышла замуж за графа А.П. Толстого. Брак этот был не совсем обычен. А.О. Смирнова пишет о Толстых в своих записках: "Тридцати пяти лет княжна вышла замуж за графа Александра Петровича Толстого, святого человека. Он подчинился своей чудовине (чудачке – В.В.) и жил с нею как брат" (23, с. 224). Анна Георгиевна была правнучкой ближайшего сподвижника Петра I светлейшего князя А.Д. Меншикова и грузинского царевича Бакара. Как и Александр Петрович, она была прямым потомком Вахтанга VI и приходилась своему мужу четвероюродной сестрой.

Княжна Грузинская отличалась редкой красотой и была женщиной глубоко религиозной. Литератор Ф.Ф. Вигель рассказывает в своих "Записках", что она "убегала общества и, вопреки обычаям других красавиц, столь же тщательно скрывала красоту свою, как те ее любят показывать" (13, с. 186). И далее, в примечании, мемуарист передает следующую историю, ходившую в свете: "Пострижение в монахи одного юноши, воспитанного в доме отца ее, подало мысль о целом романе. Утверждали, что когда влюбленные призна-

лись князю во взаимной страсти, он объявил им, что брак их дело невозможное, ибо молодой человек – его побочный сын и на сестре жениться не может; тогда оба дали обет посвятить себя монашеству".

А.О. Смирнова, рассказывая о посещения Троице-Сергиевой лавры и ее наместнике, тоже вспоминает об этой истории "<Архимандрит> Антоний был побочный сын царевича Грузинского и родился в его доме в Нижнем, красивой наружности и очень самолюбивый; отец сделал из него аптекаря и лекаря. Единственная дочь царевича Анна Егоровна влюбилась в красивого юношу" (23, с. 224). Царевич уговаривал сына посвятить себя Богу и отослал его в Саровскую пустынь. Вскоре его постригли. Дочь, княжна, не хотела выходить замуж, что очень огорчало старика-отца, и просилась в монастырь. Он ее отпустил, и она отправилась в Троицкую Белбашскую женскую обитель Костромской епархии, находившуюся в восьмидесяти верстах от города Макарьева. В монастыре Анна Георгиевна пробыла недолго, вскоре отец забрал ее оттуда.

Прямых свидетельств участников этих драматических событий не сохранилось. Достоверно известно только следующее. Юношу звали Андрей Гаврилович Медведев. Он родился в селе Лыскове Нижегородской губернии, владельцем которого был отец Анны Георгиевны, князь Георгий Александрович Грузинский. Андрей был отдан в аптекари при лысковской больнице и проявил такие способности, что скоро стал заведовать всею больницею. В 1818 году он поступил в Саровскую обитель, а спустя четыре года постригся в монахи с именем Антония в Высокогорском монастыре. Впоследствии преподобный Серафим, Саровский чудотворец, предсказал, что Господь вверит ему обширную лавру. Так и случилось, отец Антоний стал наместником Троице-Сергиевой лавры и мудро управлял ею почти полвека.

Гоголь был знаком с архимандритом Антонием, и, очевидно, знакомство это произошло через Анну Георгиевну. В.А. Нащокина, жена друга Пушкина П.В. Нащокина, вспоминала, как ее муж встретил однажды Гоголя на улице, едущим в карете с графиней Толстой к Троице (см. 18, с. 7). Это было, по-видимому, в 1848 или 1849 году.

Со времени знакомства Гоголь неоднократно жил у Толстых – в Париже, в Москве, на Никитском бульваре; возможно, он бывал в имении отца Анны Георгиевны Лыскове. В одном из писем к ней Гоголь передает "глубочайший поклон" старому князю (1, т. 14, с. 203). В пяти верстах от Лыскова располагалась знаменитая Макарьевская ярмарка, к которой Гоголь проявлял большой интерес. В его записной книжке 1841-1846 годов содержится выписка "О Нижегородской ярмарке" из "Журнала Министерства внутренних дел", а в записной книжке 1841-1844 годов есть заметка "Сведения о Лыскове" (эти материалы Гоголь намеревался использовать во втором томе "Мертвых душ").

Гоголь был привязан к Анне Георгиевне не меньше, чем к Александру Петровичу. "Я вас полюбил искренно, – писал он ей в сентябре 1845 года, – полюбил, как сестру, во-первых, за доброту вашу, во-вторых, за ваше искреннее желание творить угодное Богу, Ему служить, Его любить и Ему повиноваться (1, т. 13, с. 522). Графиня Толстая была прекрасно образована, хорошо знала светскую литературу, но предпочитала всегда духовное чтение – особенно любила она Святое Евангелие и проповеди. Поддерживала Анна Георгиевна и связи с ученым монашеством, считая его средоточием духовного просвещения. По отношению к себе графиня была всегда строга и не позволяла никаких прихотей и излишеств. Ежедневно, особенно на склоне лет, посещала церковь; не только неукосительно соблюдала все посты, но считала своим долгом каждый пост говеть и приобщаться Святых Таин (что в целом было нехарактерно для ее современников).

Помимо глубокого благочестия и любви к духовенству, графиня Толстая отличалась необыкновенной добротой. Ее благотворительность была известна в Москве, где она, овдовев, провела последние годы своей жизни. После смерти Гоголя Анна Георгиевна, дожившая до глубокой старости, часто вспоминала о нем, особенно во время поста. В.А. Гиляровский передает со слов ее бывшей компаньонки Ю.А. Троицкой, что графиня постилась до крайней степени, любила есть тюрю из хлеба, картофеля, кваса и лука и каждый раз за этим кушаньем говорила: "И Гоголь любил кушать тюрю. Мы часто с ним ели тюрю". Настольной книгой ее были "Слова и

речи преосвященного Иакова, архиепископа Нижегородского и Арзамасского" в четырех частях, изданные в 1849 году. На книге имелись отметки карандашом, которые делал Гоголь, ежедневно читавший Анне Георгиевне эти проповеди. По словам графини, она обыкновенно ходила по террасе, а Гоголь, сидя в кресле, читал ей и объяснял значение прочитанного. Самым любимым местом книги у Гоголя было "Слово о пользе поста и молитвы" (см. 10, с. 59-60).

**ПРЕОСВЯЩЕННЫЙ ИННОКЕНТИЙ** (в миру Иван Алексеевич Борисов, 1800-1857), архиепископ Херсонский и Таврический, духовный писатель и проповедник.

Родился в городе Ельце Орловской губернии в семье священника. Учился в Воронежской, а затем Орловской Духовных семинариях. В 1823 году окончил Киевскую Духовную академию и направлен в Петербургскую Духовную семинарию читать церковную историю и греческий язык. В том же году назначен ректором Александро-Невского училища и принял монашество. С 1824 года – бакалавр Петербургской Духовной академии; с 1829-го – доктор богословия. В 1830-1841 годах – ректор Киевской Духовной академии. В 1836 году возведен в сан епископа (занимал кафедры Чигиринскую, Вологодскую, Харьковскую); с 1845 года – архиепископ (с 1848 года до конца жизни управлял Херсонской епархией). С 1856 года член Синода.

Преосвященный Иннокентий приобрел широкую известность как проповедник. Митрополит Макарий (Булгаков) свидетельствует: "Имя Иннокентия, как затмившего собою всех проповедников, когда-либо бывших в Киеве, переходило из уст в уста" (9, с. 28). Его речи и проповеди получили высокую оценку С.П.Шевырева и И.В. Киреевского; по словам последнего, "все выходящее из-под пера преосвященного Иннокентия принадлежит не одному богословию, оно составляет вместе богатое украшение нашей словесности вообще" (15, с. 205).

Архиепископ Иннокентий был близко знаком и состоял в переписке со многими деятелями русской культуры – С.П.Шевыревым, М.П.Погодиным, М.А.Максимовичем, А.И.Кошелошвым, А.С.Хомяковым, графом А.К.Толстым, Н.Ф.Щербиной, О.М.Бодянским

и другими. Как духовный писатель он известен в особенности книгой "Последние дни земной жизни Господа Нашего Иисуса Христа, изображенные по сказанию всех четырех Евангелистов", опубликованной в 1820-1830-х годах в журнале "Христианское Чтение" (первое отдельное издание: Спб.-Одесса, 1857). В 1836 году владыка был избран членом Российской академии. Сочинения его изданы в 1843 году в трех, а в 1870-1874 годах – в десяти томах; в 1907 году вышло семитомное издание.

Знакомство Гоголя с преосвященным Иннокентием относится к тому времени, когда тот был епископом Харьковским. Проезжая через Москву весной 1842 года, он узнал о намерении Гоголя совершить паломничество в Иерусалим и благословил его иконой. С.Т. Аксаков так рассказывает об этом: "Вдруг входит Гоголь с образом Спасителя в руках и сияющим, просветленным лицом. Такого выражения в глазах у него я никогда не видывал. Гоголь сказал: "Я все ждал, что кто-нибудь благословит меня образом, и никто не сделал этого; наконец, Иннокентий благословил меня. Теперь я могу объявить, куда я еду: ко Гробу Господню" (3, т.3, с.215). Гоголь провожал преосвященного Иннокентия, и тот на прощание благословил его образом.

Во время встречи с владыкой Гоголь, по-видимому, условился увидеться с ним в Иерусалиме. В мае 1842 года, накануне своего отъезда за границу, он послал ему экземпляр только что вышедших "Мертвых душ" вместе с письмом, в котором выражал надежду на встречу у Гроба Господня: "Всемогущая сила над нами. Ничто не совершается без нее в мире. И наша встреча была надзначена свыше. Она залог полной встречи у Гроба Господа. Не хлопчите об этом и не думайте, как бы ее устроить. Все совершится само собою. Я слышу в себе, что ждет нас многозначительное свиданье. Посылаю вам труд мой! Взгляните на него дружелюбно. Это бледное начало того труда, который светлой милостью небес будет много не бесполезен (...) Ваш образ, которым вы благославили меня, всегда со мною!" (1, т.12, с.63-64).

С этим образом Спасителя Гоголь не расставался, а после его смерти он хранился у Анны Васильевны, сестры писателя. Позднее, в 1845 году, Гоголь (как бы отвечая на этот подарок) обращается к А.О.Смирновой со следующей просьбой: "На выставку Академи-

ческую в Петербург прибудет (...) в числе других картин из Рима головка Спасителя из "Преображения Рафаэля, копированная Шاپоваловым и принадлежащая мне. Отправьте ее от моего имени преосвященному Иннокентию в Харьков" (там же, с.474).

Живя за границей, Гоголь следит за выходящими из печати произведениями владыки. Через поэта Н.М.Языкова он получает в 1844 году трехтомные "Сочинения"; Н.Н.Шереметева посылает ему в 1845 году "Слово на текст молитвы св. Ефрема Сирина" (Харьков, 1844). В апреле 1843 года Гоголь просит Н.Я.Прокоповича отправить один экземпляр своих сочинений (только что вышедших в свет) в Харьков преосвященному Иннокентию, а в начале 1847 года шлет тому "Выбранные места из переписки с друзьями".

Свой отзыв о книге владыка передал в письме к М.П.Погодину: "...Скажите, что я благодарен за дружескую память, помню и уважаю его, а люблю по-прежнему, радуюсь перемене с ним, только прошу его не парадировать набожностью: она любит внутреннюю клеть. Впрочем, это не то, чтоб он молчал. Голос его нужен, для молодежи особенно, но если он будет неумерен, то поднимут на смех, и пользы не будет" (21, т.1, с.419; см. также 6, кн.8, с.562). Гоголь отвечал преосвященному Иннокентию в июле 1847 года, что не хотел "парадировать набожностью", то есть выставять ее напоказ: "Я хотел чистосердечно показать некоторые опыты над собой, именно те, где помогла мне религия в исследовании души человека, но вышло все это так неловко, так странно, что я не удивляюсь этому вихрю недоразумения, какой подняла моя книга" (1, т.13, с.343).

Новая встреча Гоголя с архиепископом Иннокентием состоялась в Москве в октябре 1848 года во время проезда преосвященного из Одессы в Петербург. В честь высокого гостя московский купец А.И.Лобков дал обед, на который пригласил М.П.Погодина и Гоголя. "Вот и владыка к нам из теплых стран пожаловал, - писал он Погодину 20 октября 1848 года, - нынче я имел честь его видеть и убедить завтрашний день у меня разделить трапезу, к которой я вас покорнейше прошу пожаловать. Владыка еще поручил пригласить ко мне же г. Гоголя, но я его не знаю, и потрудитесь это устроить" (6, кн.9, с.475). Историк Н.П.Барсуков по поводу этого письма заметил: "Не знаем, воспользовался ли Гоголь этим приглашением,

но знаем, что Погодин воспользовался оным, о чем гласит запись его в Дневнике под 21 октября 1848 года" (Там же). Гоголь на этом обеде все-таки был – об этом свидетельствует запись в дневнике известного знатока церковных древностей И.М.Снегирева от того же числа: "Обедал у А.И.Лобкова с преосвященным Иннокентием Одесским (...) Гоголем, Погодиным..." (11, т.1, с.419).

По всей видимости, Гоголь встречался с владыкой во время своего пребывания в Одессе весной 1848 года (по возвращении из Иерусалима) и зимой 1850/51 года. В июне 1850 года архиепископ Иннокентий узнал о намерении Гоголя приехать в Одессу и передал ему через духовного писателя и публициста А.С.Стурдзу поклон и благословение. 15 сентября того же года Гоголь просил последнего благодарить перосвященного: "Благословенье пастыря есть уже само по себе благодатный подарок, а соединенное с тем любовным чувством сердечного участия, с каким верно оно соединилось у него, вдвойне благодатно" (1, т.14, с.204).

**ПРОТОИЕРЕЙ ДИМИТРИЙ СТЕПАНОВИЧ ВЕРШИНСКИЙ** (1798-1858), богослов, переводчик творений святых отцов.

Учился в Тверской Духовной семинарии и Петербургской Духовной академии. По окончании академии в 1825 году оставлен в ней бакалавром по классу греческого языка, через год переведен на кафедру философии. С 1830 года ординарный профессор истории философии. Перевел и издал "Обозрение истории философии" Аста (Спб., 1831) и "Систему логики" Бахмайна в трех частях (Спб., 1832-1833). В 1833 году избран действительным членом Общества любителей российской словесности. В 1835-м рукоположен во священника и назначен настоятелем русской посольской церкви в Париже. В том же году возведен в сан протоиерея. После увольнения за штат в 1849 году поселился в Петербурге.

Глубокий знаток святоотеческой письменности, протоиерей Димитрий Вершинский публиковал свои переводы и оригинальные статьи о подвижниках Восточной Церкви в "Христианском Чтении", издававшемся при Петербургской Духовной академии (их библиографию см. в № 9-10 журнала за 1896 год). Ему принадлежит также один из первых научных трудов по литургике –



"Месяцеслов Православно-Кафолической Восточной Церкви", составленный по Acta Sanctorum и рукописям парижских библиотек. Книга была издана в Петербурге в 1865 году, но написана гораздо раньше – под предисловием стоит дата: "Париж. 1846 г."

Гоголь познакомился с отцом Димитрием в начале 1845 года, когда гостил в Париже у графа А.П.Толстого. В письме к Н.М.Языкову в феврале этого года он упоминает о протоиерее Вершинском, рассказывая о неделях, проведенных в Париже: "Жил внутренне, как в монастыре, и, в прибавку к тому, не пропустил почти ни одной обедни в нашей церкви. Священник наш хороший и умный человек и, благодаря ему, я не оставался без русских книг, которые были мне потребны и пришлось по состоянию души" (1, т.12, с.457). В это время Гоголь работает над книгой о Божественной Литургии, оставшейся незаконченной и увидевшей свет только после его смерти. Он изучает чинопоследования Литургии святителя Иоанна Златоуста и Литургии Святителя Василия Великого, пользуясь книгами библиотеки отца Димитрия.

В марте 1845 года Гоголь через Ф.Н.Беляева, отставного учителя-эллиниста, помогавшего ему в богословских занятиях, просит протоиерея Дмитрия Вершинского прислать стихотворный ответ святителя Филарета, митрополита Московского, Пушкину ("Не напрасно, не случайно жизнь от Бога мне дана...") и выписки из богослужебных книг. А в январе 1846 года пишет графу А.П.Толстому, имея в виду отца Димитрия и работу над вторым томом "Мертвых душ": "Попросите доброго священника нашего от меня (передавши ему мой искренный поклон) отслужить обо мне молебен о ниспослании сил мне душевных и телесных на совершение того труда, который нужней и нужней, чем дале, становится в нынешнее время и который хотел бы совершить быстрее и умней и во имя Божие" (1, т.13, с.29).

В начале 1847 года Гоголь собирался ехать с протоиереем Димитрием Вершинским в Святую землю. Однако эта поездка не состоялась.

**ПРОТОИЕРЕЙ ТАРАСИЙ ФЕОДОРОВИЧ СЕРЕДИНСКИЙ** (1822-1897), богослов, духовный писатель.

Родился в городе Елисаветграде. Первоначальное образование получил в Херсонском Духовном училище, Екатеринославской и Одесской Духовных семинариях. В 1841 году поступил в Петербургскую Духовную академию, окончил ее в 1845 году со степенью магистра богословия и был оставлен бакалавром по классу греческого языка. В 1846 году рукоположен во священника и назначен настоятелем церкви Рождества Христова при русской миссии в Неаполе. После закрытия в 1859 году миссии был перемещен в Берлин настоятелем русской посольской церкви во имя Св. равноапостольного Великого князя Владимира и одновременно священником Александро-Невской церкви русской колонии близ Потсдама. В 1886 году вышел в отставку и удалился на покой в Ригу, где продолжал заниматься богословскими трудами.

В течение своего сорокалетнего служения за границей (сначала в средоточии римско-католического, а затем протестантского мира) протоиерей Тарасий Серединский, знавший еврейский, греческий (древний и новый), латинский, немецкий, французский и итальянский языки, имел возможность следить за богословской литературой, издаваемой на Западе. Он знакомил русского читателя с обычаями и характером западного богослужения. Церковно-исторические и литургические сочинения отца Димитрия печатались главным образом в журнале "Христианское Чтение" и газете "Рижские Епархиальные Ведомости". Из основных трудов его отдельно изданы: "О богослужении Западной церкви" (Спб., 1849; 2-е изд. 1856), "О богослужебном благочинии Западной церкви" (Спб., 1859), "Об индульгенциях" (Спб., 1860), "О причинах разногласия между восточными и западными христианами во время празднования Св. Пасхи" (Берлин, 1863; параллельно на русском, немецком, французском и итальянском языках; переиздано в Риге в 1891 году), "Общественное богослужение у протестантов" (Рига, 1893), "Папа Римский и Собор Вселенский" (Рига, 1897, издано посмертно).

Гоголь познакомился с Протоиереем Тарасием Серединским в конце 1846 года в Неаполе у графини С.П. Апраксиной, родной сестры графа А.П. Толстого. Известна записка Гоголя отцу Тарасию, относящаяся ко времени пребывания писателя в Неаполе (зиме

1846/47 или 1847/48 годов): "Я не помню, сказал ли я вам, что молебен должен быть вместе с обедней. На всякий случай лучше вас беспокою об этом сею запиской, прося убедительно, если для вас все равно, начать обедню пораньше, именно в 10 часов с четвертью" (1, т. 13, с. 420). Именно протоиерея Тарасия Серединского имел в виду Гоголь, когда писал 24 сентября н. ст. 1847 года отцу Матфею Константиновскому: "В Неаполе же основалась русская церковь и очень хороший священник" (там же, с. 392).

О знакомстве с Гоголем отец Тарасий Серединский вспоминает в своих "Записках заграничного священника". "Когда я приехал в Неаполь, – пишет он, – в то время (1846 г.) жила там генеральша А<праксина>. Вскоре после моего первого к ней визита, я был приглашен к ней на обед. Перед обедом, когда слуга доложил, что обед готов, генеральша сказала, скажите господину Гоголю. Потом, когда явился этот господин, она представила его мне. Лицо его было совершенно простое, обыкновенное, не представляющее ничего особенного, *une figure commune*, как говорят французы. Украшением его служили усики и эспаньолетка. Череп его был несколько остроконечный, конусообразный. На темени был у него вихор. За обедом он говорил очень мало. В разговоре обнаруживалась его наблюдательность и меткая характеристика лиц, однако ж, все было так просто, что я был сдержан в разговоре, боясь попасть впро�ак, признав его знаменитым писателем. Через несколько дней он был у меня. Я бывал у него. Однажды он приписал мне записку об отслужении Литургии и молебна. Он провел две зимы в Неаполе. Во вторую зиму я его исповедовал и приобщал, и потом служил для него напутственный молебен, когда он уезжал в Иерусалим. В бытность свою в Париже г. Гоголь отозвался обо мне моему свояку, протоиерею Вершинскому, так: "очень серьезен в служении и совсем другой в общественной жизни" (22, с. 115).

**ПРОТОИЕРЕИ ИОАНН ИОАННОВИЧ БАЗАРОВ** (1819-1895), богослов, духовный писатель.

Родился в Туле в семье священника. Учился в Тульской Духовной семинарии, затем в Петербургской Духовной академии. По окончании академического курса в 1843 году определен преподава-

телем русской словесности в Петербургскую Духовную семинарию. В апреле 1844 года рукоположен во священника русской церкви во Франкфурте-на-Майне и назначен духовником Великой княгини Елисаветы Михайловны, вскоре умершей. В 1844-1851 годах – настоятель русской домово́й церкви в Висбадене. В 1851 году перемещен в Штутгарт согласно желанию Великой княгини Ольги Николаевны (наследной принцессы, а затем королевы Вюртембергской), духовником которой состоял течении сорока лет до самой ее кончины. В 1853 году возведен в сан протоиерея.

За время своего пятидесятилетнего служения за границей отец Иоанн Базаров издал ряд трудов на немецком и русском языках. Наиболее известное его сочинение – "Библейская история", выдержавшая около тридцати изданий и разошедшаяся в количестве до одного миллиона экземпляров (первоначально издана в Карлсруэ в 1854 году под названием "Сказания, заимствованные из священных книг Ветхого и Нового Заветов"). За этот труд автор был удостоен академией золотой медали. Известность в литературных кругах отец Иоанн Базаров приобрел после публикации своего письма с описанием последних дней жизни В.А.Жуковского, духовником которого он состоял ("Журнал Министерства народного просвещения", 1852, № 1; перепечатано в "Известиях Императорской академии наук по отделению русского языка и словесности", 1852, т. 1 и журнале "Русский Архив", 1869, № 1). О своих встречах за границей с Гоголем, В.А.Жуковским, И.С.Тургеневым, А.М.Жемчужинковым, князем П.А.Вяземским, И.И.Пироговым протоиерей Иоанн Базаров рассказал в своих мемуарах, опубликованных в журнале "Русская Старина" за 1901 год. Им написаны также воспоминания о Жуковском, Е.А.Жуковской, жене поэта, и канцлере А.М.Горчакове.

Гоголь познакомился с отцом Иоанном Базаровым в 1845 году, когда тот был настоятелем вновь учрежденной русской домово́й церкви в Висбадене. О своих встречах с Гоголем священник вспоминает: "Раз я получил от него из Франкфурта записку такого содержания: Приезжайте ко мне причастить меня, я умираю". Приехав на этот зов в Sachsentrausen (заречная сторона Франкфурта, где жил Жуковский), я нахожу мнимо умирающего на ногах, и на мой вопрос, почему он считает себя таким опасным, он протянул мне руки

со словами: "Посмотрите, совсем холодные! Однако, мне удалось убедить его, что он совсем не в таком болезненном состоянии, чтобы причащаться на дому, и уговорить его приехать в Висбаден поговеть, что он и исполнил. При этом случае, бывши у меня в кабинете и рассматривая мою библиотеку, он заметил и свои сочинения. "Как! – воскликнул он чуть не с испугом, – и эти несчастные попали в вашу библиотеку! Это было именно то время, когда он раскаивался во всем, что им было написано" (8,с.294).

В воспоминаниях о Жуковском отец Иоанн рассказывает, как однажды в 1847 году в Висбадене Гоголь обратил его внимание на то, что немцы строят русские православные храмы на горе, сказав при этом: "Как будто самый Промысл указывает на то, что Православная Церковь должна стоять *выше* всех других. И подождите (прибавил он) недолго, и она загорится звездой первой величины на горизонте христианства"(5,с.140).

### МАРФА СТЕПАНОВНА САБИНИНА (1831-1892)

Родилась в Копенгагене в семье священника. Ее отец, протоиерей Степан Карпович Сабинин, в течение четырнадцати лет служил при русской дипломатической миссии в Дании, а в 1837 году был переведен в Веймар и назначен духовником эрцгерцогини Марии Павловны (старшей сестры Императора Николая I). Он стал настоятелем русской православной домово́й церкви Св. Марии Магдалины.

Марфа Сабинина обладала великолепным голосом и исключительными музыкальными способностями, позволившими ей в двенадцать лет стать членом музыкального кружка, основанного в Веймаре Великой княгиней Марией Александровной. Юная Марфа брала уроки у лучших немецких профессоров, участвовала в благотворительных концертах и даже составила свой собственный хор. Успехи ее были столь поразительны, что Ференц Лист предложил заниматься с ней. Великий композитор был близок с семьей Сабининых, а Марфа (виртуозная пианистка) стала лучшей его ученицей.

В 1857 году Марфа вместе с матерью впервые поехала в Россию. В Москве и Петербурге она дала несколько концертов, имевших блестящий успех. В 1860 году Императрица Мария Алек-

сандровна пригласила Сабинину (через фрейлину А.Ф.Тютчеву, дочь поэта) преподавательницей к своей дочери, Великой княжне Марии Александровне. Марфа Степановна пробыла при дворе восемь лет, часто играла во дворце, но была лишена возможности выступать с публичными концертами: ее артистическая карьера была навсегда окончена.

Полнее всего личность Марфы Сабониной выражалась в ее общественном служении. Вместе со своей подругой баронессой М.П.Фредерикс Сабинина была одной из основательниц Общества Красного Креста в России (первые годы оно носило название "Общество попечения о раненных и больных воинах"). Обе были избраны пожизненно почетными членами Общества. Во время франко-прусской войны (1870-1871) и освободительных войн балканских народов против турецкого ига Марфа Степановна организовывала лазареты, эвакуацию раненых. Ее подвижническая деятельность проходила как за границей (Германия, Франция, Сербия, Румыния), так и в России (Петербург, Крым). В мирное время она также занималась устройством больниц: став монахиней, возглавляла общину сестер милосердия Св. Благовещения в Крыму. В 1876 году перед отъездом в Сербию архиепископ Гурий возложил на нее настоятельский крест. Сабинина была награждена многими орденами и медалями. Последние годы она провела уединенно в Крыму: рисовала, занималась музыкой, выращивала цветы, писала мемуары.

Гоголь познакомился с Марфой Сабониной летом 1845 года в Веймаре. Вот как она рассказала об этом в своих "Записках": "17 (29) июня <1845 года> ... Узнали, что приехали и были у отца Николай Васильевич Гоголь и граф Александр Петрович Толстой. На другой день они пришли к отцу, и я в первый и последний раз видела знаменитого писателя. Он был небольшого роста и очень худощав; его узкая голова имела своеобразную форму – френолог бы сказал, что выдаются религиозность и уединенность. Светлые волосы висели прямыми прядями вокруг головы. Лоб его, как будто подавшийся назад, всего больше выступал над глазами, которые были длинноватые и зорко смотрели; нос сгорбленный, очень длинный и худой, а тонкие губы имели сатирическую улыбку. Гоголь был очень нервный, движения его были живые и угловатые, и он не сидел долго на одном месте: встанет, скажет что-нибудь, пройдет.

несколько раз по комнате и опять сядет. Он приехал в Веймар, чтобы поговорить с моим отцом о своем желании поступить в монастырь. Видя его болезненное состояние, следствием которого было ипохондрическое настроение духа, отец отговаривал его и убедил не принимать окончательного решения. Вообще Гоголь мало говорил, оживлялся только когда говорил, а то все сидел в раздумье. Он попросил меня сыграть ему Шопена; помню только, что я играла ему. Моей матери он подарил хромофотографию – вид Брюлевской террасы<sup>1</sup>; она наклеила этот вид в свой альбом и попросила Гоголя подписаться под ним. Он долго ходил по комнате, наконец сел к столу и написал: "Совсем забыл свою фамилию; кажется, был когда-то Гоголем". Он исповедовался вечером накануне своего отъезда, и исповедь его длилась счень долго. После Св. Причастия он и его спутник сейчас же отправились в дальнейший путь в Россию, пробыв в Веймаре пять дней" (12, с. 534-535).

В основу "Записок" Сабининой положены дневниковые записи, а они как источник предпочтительнее мемуаров, написанных много лет спустя. Хотя Марфе во время ее первой (и единственной) встречи с Гоголем было только четырнадцать лет, мы можем отнестись к ее воспоминаниям с полным доверием. Необыкновенно ярко и психологически убедителен оставленный ею портрет Гоголя. Мanners его поведения, о которой говорит Сабинина, отмечалась и другими мемуаристами.

В дневниковой записи Марфи Степановны есть и неточность. По ее словам, Гоголь и его спутник отправились из Веймара в Россию. На самом деле Гоголь держал путь в Берлин и по дороге туда заехали в Галле, чтобы встретиться с местным врачом, как советовал ему отец Стефан Сабинин. Это следует из письма Гоголя к В.А. Жуковскому от 14 июля н. ст. 1845 года: "Для душевного моего спокойствия оказалось мне нужным отъезд в Веймаре. Граф Толстой также говел вместе со мною. Добрый веймарский священник советовал мне убедительно посоветоваться еще на дороге с знаменитым

---

<sup>1</sup> Речь идет об одной из достопримечательностей Дрездена, названной по имени Генриха Брюля, министра Августа III, короля Польского и Курфюрста Саксонского

доктором в Галле, Крукенбергом" (1, т. 12, с. 498). О пребывании в Веймаре и о "тамошнем очень добром священнике нашем" Гоголь сообщает и в письме к Н.М. Языкову от 25 июля н.ст. того же года (там же с. 506).

Отзвук поездки в Веймар можно найти в письме Гоголя "Нужно проездиться по России", вошедшем в книгу "Выбранные места из переписки с друзьями" и адресованном графу А.П. Толстому, чьи устремления также были направлены к монашеству: "Нет выше звания, как монашеское, и да сподобит нас Бог надеть когда-нибудь простую ризу чернеца, так желанную душе моей, о которой уже помышление мне в радость. Но без зова Божьего этого не сделать. Чтобы приобрести право удалиться от мира, нужно уметь распрощаться с миром (...) Нет, для вас так же, как и для меня, закрыты двери желанной обители. Монастырь ваш – Россия!" (1, т. 8, с. 301).

**АЛЕКСАНДР МАТВЕЕВИЧ БУХАРЕВ** (в монашестве архимандрит Феодор, 1824-1871), богослов, духовный писатель, церковный публицист.

Родился в селе Федоровском Корчевского уезда Тверской губернии. Учился в Тверской Духовной семинарии, затем в Московской Духовной академии. В 1846 году, незадолго до выпуска, постригся в монахи и был оставлен в академии бакалавром по кафедре Св. Писания. В 1854 году получил звание ординарного профессора. В том же году переведен в Казанскую Духовную академию (в 1855-м назначен инспектором академии). С 1858 года – член Петербургского комитета Духовной цензуры.

В 1860 году архимандрит Феодор издал книгу "О Православии в отношении к современности" (2-е изд. Спб., 1906), имевшую большой общественный резонанс и вызвавшую богословскую полемику. После столкновения с В.И. Аскоченским, редактором газеты "Домашняя беседа", добившимся запрещения в Синоде его многолетнего труда "Исследование Апокалипсиса" (опубликован: Сергиев Посад, 1916), отец Феодор подал прошение о добровольном снятии с себя сана и выходе из монашества, удовлетворенное в 1863 году. Под своим светским именем он напечатал ряд богословских и критико-публицистических статей, в том числе о романах "Отцы и



дети" И.С.Тургенева, "Что делать?" Н.Г.Чернышевского, "Преступление и наказание" Ф.М.Достоевского (большинство работ вошло в сборник "О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской" – М., 1865).

Гоголь познакомился с отцом Феодором (Бухаревым) в 1848 году, в бытность его бакалавром Московской Духовной академии. Сочинения Гоголя, и в особенности "Выбранные места из переписки с друзьями", произвели сильное впечатление на молодого монаха и оставили глубокий след в его духовном развитии. Отзыв его о "Переписке" вылился в целую книгу – "Три письма к Н.В.Гоголю, писанные в 1848 году", увидевшую свет через двенадцати лет после своего создания. Разъясняя в предисловии цель книги, архимандрит Федор писал: "Надобно было из слов и дел самого Гоголя выяснить перед ним и перед публикой, что в существе дела, не было и нет противоречия между прежнею его деятельностью и новым духовным сознанием: в первой уже глубоко завито последнее, – последнее, вполне раскрывшись, только увенчивало первую" (4,с.4).

Архимандрит Федор стремился связать "Выбранные места..." со всем творчеством Гоголя, и в первую очередь с "Мертвыми душами", главную идею которых видел в воскресении падшего человека. "Помнится, – рассказывает он в позднейшем примечании, – когда кое-что прочитал я Гоголю из моего разбора "Мертвых душ", желая только познакомить его с моим способом рассмотрения этой поэмы, то и его прямо спросил, чем именно должна кончиться эта поэма. Он, задумавшись, выразил свое затруднение высказать это с обстоятельностью. Я возразил, что мне только нужно знать, оживет ли, как следует, Павел Иванович? Гоголь как будто с радостью подтвердил, что это непременно будет и оживлению его послужит прямым участием сам Царь, и первым вздохом Чичикова для истинной прочной жизни должна кончиться поэма" (там же, с.138). На вопрос, воскреснут ли другие герои первого тома, Гоголь отвечал с улыбкой: "Если захотят", и потом стал говорить, как необходимо далее привести ему своих героев в столкновение с истинно хорошими людьми".

Архимандрит Федор был едва ли не единственным, кто пытался рассмотреть предмет "Выбранных мест..." По его словам, мыс-

ли Гоголя, "как они по внешнему виду ни разбросаны и ни рассеяны в письмах, имеют строгую внутреннюю связь и последовательность, а потому представляют стройное целое" (4,с.11). И все-таки книга отца Федора, несмотря на содержащиеся в ней глубокие суждения, не стала новым словом о Гоголе и прошла почти незамеченной. В немалой степени этому способствовал усложненный стиль автора с постоянными обращениями к Св. Писанию и многословным пересказом гоголевских произведений. Знавшие Бухарева люди отмечали, что насколько ярки и доступны были его устные беседы, настолько трудны были его писания.

Отрывки из своей книги отец Федор читал Гоголю. "Из его речей, – свидетельствует он, – мне можно было с грустью видеть, что не мешало бы сказать и благоприятному о его "Переписке" голосу: мне виделся в нем уже мученик нравственного одиночества..." (там же, с.138-139).

В предисловии архимандрит Федор рассказал о посещении Гоголем Московской Духовной академии (это произошло 1 октября 1851 года): "Студенты приняли его с восторгом. И когда при этом высказано было Гоголю, что особенно живое сочувствие возбуждает он к себе тою благодарною открытностью, с которою он держится в своем деле Христа и Его истины, то покойный заметил на это просто: "Что ж? Мы все работаем у одного Хозяина" (там же, с.5-6). Об интересе к Гоголю в стенах Московской Духовной академии сохранились еще одно свидетельство ее бывшего студента – протоиерея церкви Священномученика Ермолая на Садовой в Москве отца Сергия Модестова. По его словам, многие выдержки и типичные выражения из "Мертвых душ" некоторые из студентов знали наизусть. "Помню, – рассказывает он, – наш товарищ из Тверской семинарии Владимир Николаевич Ретивцев, впоследствии монах и епископ Хрисанф, один из даровитейших, особенно любил декламировать эти выдержки. О Гоголе даже в классе Священного Писания читал лекции известный архимандрит Федор Бухарев, причислявший Гоголя чуть ли не к пророкам-обличителям, плакавшим о пороках людских" (14,с.121).

**ИЕРОСХИМОНАХ СЕРГИЙ** (в миру Семен Авдиевич Веснин, 1814-1853; литературный псевдоним Святогорец), духовный писатель.

Родился в селе Пищальское Орловского уезда Вятской губернии в семье священнослужителя. Десяти лет определен в Вятское Духовное училище; в тринадцатилетнем возрасте остался круглым сиротой. В 1834 году окончил Вятскую Духовную семинарию. С детских лет имел мечту о странничестве по святым местам, однако по настоянию родных женился и получил место священника в селе Ацвеж Вятской губернии. После смерти жены и дочери побывал в Соловецком монастыре (1836) и у святынь Москвы и Киева (1838). В 1839 году в Вятке постригся в монахи с именем Серафима, а через четыре года принят был в число братии Афонского Пантелеймоновского монастыря (Руссика), где еще через год принял схиму с именем Сергия. В 1844-1845 годах предпринял семимесячное паломничество в Иерусалим. В 1845 году в журнале "Маяк" (№ 19,21-24) были опубликованы его путевые записки в виде писем об Афоне – они имели успех у читателей, что побудило его продолжать литературные занятия. Решив издать свои письма отдельной книгой, иеросхимонах Сергий в 1847 году приехал в Россию, чтобы самому наблюдать за ее печатанием. В 1850 году в Петербурге вышли "Письма Святогорца к друзьям своим о Святой Горе Афонской" в двух томах (об этом издании Гоголь упоминает в письме к графу А.П.Толстому от 20 августа 1850 года – см. I, т. 14, с. 201). После возвращения на Афон в 1851 году отец Сергий поселился в специально построенной для него Космо-Дамиановской келлии, где подвизался вместе со старцем Геронтием.

Гоголь познакомился с иеросхимонахом Сергием, по всей видимости, в конце 1849 или 1850 года в Москве. В одном из своих писем Святогорец вспоминает о литературном вечере весной 1850 года: "...Тут же мой лучший друг, прекрасный по сердцу и чувствам Николай Васильевич Гоголь, один из лучших литераторов. Суждения были о моем пере: все единогласно отдают честь моим талантам (...) Я в особенно близких отношениях здесь с графом Толстым, у которого принят как домашний (...) Граф Толстой прекрасного сердца и очень прост. По знакомству он выслал экземпляр моих пи-

сем одному из городских священников Тверской губернии, и тот читал мои сочинения в церкви вместо поучений на первой неделе Великого Поста, о чем извещал графа" (25,с.28-31).

Зиму 1850/51 года Гоголь провел в Одессе и снова встречался там со Святогорцем. В марте 1851 года, по пути на Афон, тот сообщал Гоголю: "Возлюбленный Николай Васильевич! Наскоро пишу вам, торопясь на почту и к отъезду сегодня из Константинополя в Солун на австрийском пароходе. Церквей православных в Константинополе 46. Это передал мне о. Софония (настоятель церкви при русской миссии в Константинополе. – В.В.), и, верно, потому, что он и сам собирал сведения подобного рода" (28,т.4,с.827). Сведения о православных церквях были нужны Гоголю в связи с задуманной им поездкой в Константинополь и Грецию.

В последние годы жизни Гоголя среди его знакомых распространился слух, что он собирается ехать на Святой Афон. Летом 1850 года И.С.Аксаков извещал родных о письме А.О.Смирновой, которая сообщала, что "Гоголь, вероятно, поселится на Афонской горе и там будет кончать "Мертвые души" (2,с.158). Слух этот подтверждается свидетельством самого Святогорца, который, узнав о кончине Гоголя, писал с Афона в апреле 1852 года: "Смерть Гоголя – торжество моего духа. Покойный много потерпел и похворал, надобно и пора ему на отдых в райских обителях. Жаль только, что он не побывал у нас. Я очень любил его; в Одессе мы с ним встречались несколько раз, и наше расставание было условное – видеться здесь. Судьбы Божии непостижимы! В последнее время его считали помешанным – за то, что он остепенился и сделался христианином. Вот ведь мирская-то мудрость! Толкуйте с миром! (7,с.68-69).

В другом письме к тому же адресату (от середины августа 1852 года), поблагодарив за присылку портрета Гоголя, Святогорец снова вспоминает о некогда данном Гоголем обещании приехать на Афон: "Покойный, расставаясь со мною в Одессе, дал слово – только съездить в Москву на лето, с целью издания своих творений, а потом к осени 1851 года прибыть на Афон. Таковы-то наши предположения! Думы за горами, а смерть за плечами! Жизнь Гоголя поучительна: в последнее время он был строгим христианином, – и этот радует меня" (25,с.70-71).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений в 14 томах. <Л.> Изд-во АН СССР, 1937-1952.
2. Аксаков И.С. Письма к родным. 1849-1856. М., 1994.
3. Аксаков С.Т. Собрание сочинений в четырех томах. М., 1956.
4. <Архимандрит Феодор (Бухарев)> Три письма к Н.В.Гоголю, писанные в 1848 году. Спб., 1860.
5. Базаров И.И. Воспоминания о В.А.Жуковском. In: Известия Императорской академии наук по отделению русского языка и словесности. Спб., 1835, т. 2.
6. Барсуков Н.П. Жизнь и труды М.П.Погодина. Кн. 1-22. Спб., 1888-1910.
7. Биография Святогорца, письма его к друзьям своим о Св. Горе Афонской, донные не изданные, и келейные записки. М., 1883, т. 3.
8. Воспоминания протоиерея И.И.Базарова. In: Русская Старина, 1901, № 2.
9. Венок на могилу высокопреосвященного Иннокентия, архиепископа Таврического. М., 1867.
10. Гиляровский В.А. На родине Гоголя. М., 1902.
11. Дневник Ивана Михайловича Снегирева. М., 1904-1905, т. 1-2.
12. Записки Марфы Степановны Сабининой. In: Русский Архив, 1900, № 4.
13. Записки Филиппа Филипповича Вигеля. М., 1892, ч. 2.
14. Из воспоминаний протоиерея С.С.Модестова. In: У Троицы в Академии. 1814-1914. Юбилейный сборник исторических материалов. М., 1914.
15. Киреевский И.В. Библиографические статьи. In: Полное собрание сочинений. М., 1861, т. 2.
16. Литературное наследство. М., 1952, т. 58.
17. Материалы для биографии Н.П.Гилярова-Платонова. In: Русское Обозрение, 1896, № 12.
18. Нащокина В.А. Воспоминания о Пушкине и Гоголе. In: Новое Время, 1898, № 8129, 14 (26) октября.
19. Некрасова Е. Н.В.Гоголь. Его отношения к гр. А.П.Толстому. Письма Н.В.Гоголя к гр. Толстому. In: В память С.А.Юрьева. М., 1891.
20. Паламарчук П.Г. Список уцелевших от сожжения рукописей Гоголя. In: Гоголь: История и современность. М., 1985.
21. Переписка Н.В.Гоголя в двух томах. М., 1988.
22. Письма Гоголя. In: Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. М.-Л., 1936, т. 1.
23. Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989.
24. Смирнова-Чикина Е. Легенда о Гоголе. In: Октябрь, 1959, № 4.
25. Собрание сочинений и писем Святогорца о Св. Горе Афонской, Палестине и русских святых местах. Спб., 1865, т. 4.
26. Сочинения и переписка П.А.Плетнева. Спб., 1885, т. 3.
27. Филиппов Т.И. Воспоминания о графе Александре Петровиче Толстом. In: Гражданин, 1874, №4.
28. Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1892-1898, т. 1-4.

## ОБ ИСТОРИЗМЕ ГОГОЛЯ *По повести "Тарас Бульба"*

Марк Соколянский

"Тарас Бульба" есть отрывок, эпизод из великой эпопеи жизни целого народа. Если в наше время возможна гомерическая эпопея, то вот вам ее высочайший образец, идеал и прототип!.. Если говорят, что в "Илиаде" отражается вся жизнь греческая в ее героический период, то разве одни пиитики и риторики прошлого века запретят сказать то же самое и о "Тарасе Бульбе" в отношении к Малороссии XVI века?.." (2, т. 1, с. 144). Вряд ли найдется в русской критике дифирамб гоголевской повести, сопоставимый по восторженности с этими, известными словами В.Г.Белинского. Чего стоит одно сравнение с Гомером, которое в научных литературоведческих рассуждениях, думается, можно бы при всей обоснованной любви к дорогой с детства книге воспринимать *cum grano salis*. К тому же в большинстве своем авторы, цитирующие это место из статьи "О русской повести и повестях г. Гоголя", полностью сосредоточиваются на первой, суперлативно-оценочной части восклицания Белинского. Между тем небезынтересна и важна заключительная часть риторического вопроса, наталкивающая нас и сегодня на размышления об "отражении жизни", о воссоздании духа истории, словом – об *историзме* Гоголя в "Тарасе Бульбе".

При оперировании понятием "историзм", менее всего здесь имеется в виду историзм гуманитарного и уже – филологического исследования (см. 22, с. 1-20). Речь идет собственно о писательском историзме. Хотя и в рамках этого, достаточно четко очерченного "предмета", можно встретить, по крайней мере, два толкования интересующего нас понятия, равно бытующие в современном литературоведении. *Первое* толкование: историзм есть система исторических воззрений писателя или способ понимания им основных исторических проблем. *Второе* – историзм есть один из принципов воссоздания действительности в искусстве. Хотя обозначенные явления

и тесно взаимосвязаны, тем не менее они принципиально разнятся между собою.

Одним из первых к дифференциации этих двух явлений подошел Б.В.Томашевский в работе "Историзм Пушкина": "...Не следует смешивать историзм как определенное творческое качество с объективным фактом обращения к исторической теме..." (17,с.42). Позднее о том же убедительно писал Д.С.Лихачев: "Можно изучать воззрения Толстого, как они выражены в известных исторических отступлениях его романа "Война и мир", но можно изучать и то, как протекают события в "Войне и мире". Это две разные задачи, хотя и взаимосвязанные. Впрочем, думаю, что последняя задача важнее, а первая служит пособием (далеко не первостепенным) для второй..." (9,с.77).

Применительно к создателю "Тараса Бульбы" могут быть поставлены обе задачи. Известен интерес Гоголя к истории, проявившийся довольно рано. Правда, ученым-историком и даже университетским профессором истории ему не суждено было стать (известно, как быстро завершилось его адъюнкт-профессорство в столичном университете), но тем не менее и круг его чтения, и целый ряд собственных статей, и, наконец, его художественное творчество говорят о том, что тяга Гоголя к истории не была просто постижением одного из полей, на котором "произрастают" захватывающие сюжеты. Интерес был серьезнее и глубже. Среди притягивавших внимание писателя исторических пластов, несомненно, доминировала история Украины.

Эта тематика занимала Гоголя и в ряде статей, вошедших в сборник "Арабески" ("Взгляд на составление Малороссии", "О малороссийских песнях"), и в художественной прозе. Отзвуки истории слышны в повести "Сташная месть" из первого гоголевского цикла; в начале тридцатых годов он работал над повестью "Гетьман", оставшейся незавершенной и в неоконченном виде опубликованной впервые (и то не полностью) во второй части "Арабесок". Наконец, в сборнике "Миргород" появилась в 1835 году повесть "Тарас Бульба", а спустя семь лет вышла в свет вторая ее редакция.

Когда заходит речь о тяге Гоголя к истории, включая и историю Малороссии, следует, очевидно, дифференцировать собственно интерес и исторические познания. Не стоит стыдливо замалчивать

то обстоятельство, что, в отличие от Вальтера Скотта, Карамзина или Пушкина, Гоголь не был большим знатоком истории в научном, так сказать, смысле. Более того, историко-фактологическая точность не относилась к числу сильных мест автора "Миргорода" и "Арабесок" даже тогда, когда разговор велся о художественной литературе. Достаточно вспомнить, например, как Гоголь в одной из статей по памяти приводил названия произведений боготворимого им Пушкина: "Капитанская дочь", "Царский арап", "Рукопись села Горохина" (5, т.6, с.176).

Исторические анахронизмы бросаются в глаза и в "Тарасе Бульбе". Уже на первых страницах автор так характеризует своего героя: "Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы..." (5, т.2, с.37) и т.д. Может быть, XV век – это описка или опечатка, допущенная когда-то при издании повести? Но в соответствующем месте первой редакции встречаем тот же ляпсус: "грубый XV век" (5, т.2, с.253). И там же говорится, что Тарас Бульба был одним из первых поклонников, "когда Баторий устроил полки в Малороссии" (5, т.2, с.253). Воспоминание о Стефане Батории относит нас сразу же к семидесятым-восемидесятым годам следующего – XVI века, хотя время действия "Тараса Бульбы" – это, несомненно, XVII век. Попутно заметим, что и восхищенный Белинский ошибся на целое столетие, соотнеся "Тараса Бульбу" с Малороссией XVI столетия.

При всей относительной скудости источников, находившихся в распоряжении великого писателя, читал он все же и "Описание Украины" Гийома Левасера де Боплана, вышедшее по-русски в Санкт-Петербурге в 1832 году (см.19), и изданную во Франции несколькими десятилетиями раньше "Летопись Малороссии" Шарля-Бенуа Шерера (см.20), и "Историю о казаках запорожских" Мышецкого, равно как и другие книги. Тем не менее он и в статьях утверждал, что появление казачества на Украине можно отнести "если не к концу XIII, то к началу XIV века" (5, т.6, с.29), а вершиной казачества, его пиком не перестал считать XV век, "которым так блистательно заканчиваются средние века..." (6, т.6, с.28). Исторические увлечения переплелись здесь с фантазией, и это устойчивое переплетение было чревато историческими ошибками и неточностями.



Случались неточности и более мелкие, частные. Допустим, картузианский монах назван "картезианским" (5, т. 2, с. 75) – своеобразная контаминация истинно существовавшего, начиная с одиннадцатого века, монашеского ордена с определением философского течения, производным от имени великого мыслителя Рене Декарта.

Конечно, на эти прежде всего исторические неточности можно было бы не обращать внимания. Что, кстати говоря, и делали многие комментаторы, застенчиво обходявшие такого рода случаи, дабы "не повредить" авторитету классика русской литературы. Более того, имели место попытки противопоставить Гоголя Вальтеру Скотту с известной страстью последнего к точности в деталях, чтобы даже в этом приподнять русского классика над "шотландским чародеем". Так, например, поступил С. Машинский в своей книге о "Тарасе Бульбе", в которой еще очень заметен налет вульгарно-социологической методологии. Вальтеру Скотту вменяется в вину его "компромиссное мировоззрение", а "зрелость исторической мысли Гоголя" обнаруживается в том, как он бескомпромиссно изображает "борьбу украинского казачества против польской шляхты" (11, с. 126-127).

Вряд ли стоит сегодня опровергать подобные положения, как и пенять их автору за вульгарно-социологические шоры: не он один находился под влиянием – искренне или вынужденно – этой официальной, насаждаемой методологии. Да и само определение жанровой природы гоголевского произведения – "историческая повесть" – современным исследователям уже не кажется столь бесспорным. "Повесть Гоголя может быть названа *исторической* только условно, она лишена внешних признаков историзма, ставших обязательными признаками жанра..." (13, с. 133). Впрочем, упоминание о "внешних признаках историзма" как бы имплицитно предусматривает наличие других, внутренних(?) признаков оното. Пожалуй, можно согласиться с новейшими авторами в неприятии жанрового определения "историческая повесть", да и вообще целесообразно отказаться от "евгемерической" (выражение Цветана Тодорова (21, с. 241-253)) критики "Тараса Бульбы" – книги, которая ни в коем случае не может служить источником исторических сведений о конкретной эпохе.

Однако при этом не стоит спешить "отказывать" гоголевской

повести в таком качестве, как историзм. Из истории европейского романа известно, что будучи порождением более ранним, чем исторический роман как жанровая разновидность, историзм как творческое качество проявляется в романистике и до Вальтера Скотта (см. 16, с. 112-127). Аналогичным образом в развитии другого прозаического жанра – повести – историзм не является прерогативой исторической повести как жанровой модификации.

Анахронизмы, равно как и анатопизмы, в произведении, действие которого так или иначе соотнесено с реально-историческим временем и конкретным пространством, вне всякого сомнения, способны ослабить художественное воздействие текста на просвещенного читателя. Однако, обратясь к истории литературы, мы обнаруживаем такого рода "грехи" у величайших мастеров, которые тем не менее остаются Мастерами в нашем восприятии. В "Юлии Цезаре" у Шекспира "бьют часы", хотя тогда в древнем Риме часов с боем еще не было, а в "Зимней сказке" плывут морем из Сицилии в Богемию, однако, мировая слава Шекспира от этого не убывает.

Анахронизм или анатопизм в *поэтическом* произведении – имея в виду не только стихотворные тексты, но творения, овеванные поэтическим вымыслом, – проявляется совсем по-другому, нежели в очерке, историческом эссе либо натуралистическом романе. Об этом нелишне вспомнить, поскольку "Тарас Бульба", как было подмечено еще современникам Гоголя – тем же Белинским, например, – произведение поэтическое. Стало быть, отдельные исторические неточности вовсе не снимают вопроса об *историзме* как важном, неотъемлемом качестве этой повести.

Какой бы высокой концентрации ни достигал поэтический колорит произведения, мы можем выделить различные пути исторической "привязки" событий и характеров – разные способы, используя выражение Б.М.Эйхенбаума, "извлечения исторического корня" (18, с. 411), которые и позволяют говорить о гоголевском историзме.

Историческая маркированность эпизодов, характеров, всего действия достигается, конечно же, не только и не столько указаниями на конкретные даты. В отношении дат, как уже замечалось, "Тарас Бульба" не самое безукоризненное из произведений Н.В.Гоголя. Традиция "свободного" обращения с датами была заложена Гоголем

еще в период работы над "Вечерами на хуторе близ Диканьки". Тогда писал он и исторический роман "Гетьман", оставшийся, правда, незаконченным, – роман о легендарном гетмане Остранице. Первая глава этого произведения начинается словами: "Был апрель 1645 года", – и эта дата более или менее близка к реальной датировке жизни казацкого героя. Когда чуть ниже автор просит читателей "вообразить себе картину XVII столетия" (5, т. 1, с. 282), то к нему и вовсе нет вопросов. Правда, в начале главы "Кровавый бандурист" возникает дата "1543 год", и начинает казаться, что, несмотря на стилевую общность, разные главы написаны разными авторами. Вот и в "Тарасе Бульбе" историческая маркированность достигается другими средствами.

Не так уж обильно насыщена повесть упоминаниями о реальных лицах и событиях, несущих прямые указания на эпоху, тем не менее такие упоминания есть. Еще в "Гетьмане" Гоголь не чуждался их, как, например: "На стене висел портрет деда Остраницы, воевавшего с знаменитым Баторием..." (5, т. 1, с. 298). И в повести "Страшная месть" из первого гоголевского цикла вспоминается, как "билась при Соленом озере орда"<sup>1</sup> (5, т. 1, с. 152), называются имена Сагайдачного, Хмельницкого. В "Тарасе Бульбе" такого характера указаний на время еще больше.

О сыновьях Бульбы узнаем, что они "были по двенадцатому году отданы в Киевскую академию" (5, т. 2, с. 43). Речь идет, разумеется, о Киево-Могилянской академии, при которой и существовала первая киевская бурса; правда, наименование "Киево-Могилянского академия" появилось лишь в 1701 году, но само учебное заведение было основано Петром Могилой в начале 1630-х годов. В том же отступлении о бурсе вспоминается "сам воевода Адам Кисель" (5, т. 2, с. 45); Адам Кисель был киевским воеводой в 1651-1653 гг. Особенно густо маркированы таким образом последние страницы повести, открывающиеся знаменитой фразой: "Отыскался след Тарасов". Сообщение о том, что "сто двадцать тысяч козацкого войска показалось на границах Украины", что "поднялась вся нация" (5, т. 2, с. 146)

---

<sup>1</sup>Имеется в виду сражение казацкого войска под предводительством Сагайдачного с армией Крымского хана на озере Сиваш в 1620 г.

ассоциируется с началом Хмельнитчины. Воспоминаются "молодой, но сильный гетьман Остраница", его советник Гуня (5, т. 22, с. 147) – реально существовавшие личности. Правда, были они предшественниками Богдана Хмельницкого, ибо их боевая деятельность протекала, главным образом, на рубеже 1630-1640-х годов. Часто встречается имя коронного гетмана Николая Потоцкого, упоминается "осада Потоцкого в местечке Полонном", и даже конфликт полковника Тараса с гетманом Остраницей приобретает исторический колорит: "Недаром провещал Тарас... Немного времени спустя, после вероломного поступка под Каневом, вздернута была голова гетьмана на кол..." (5, т. 2, с. 150). Как известно, погиб Остраница (Яков Острянин) в 1641 году от рук своих же казаков, взбунтовавшихся против казачьей старшины.

Словом, оперируя точными историческими именами и событиями, автор "Миргорода" отправляет читателя к исторической эпохе, мыслимой в достаточно широких пределах, без пунктуальной выверенности в деталях. В этой связи не менее важен другой путь "извлечения исторического корня" – в плане, так сказать, *идеологической и психологической характеристики персонажей*. Имеется в виду изображение нравов и вкусов, несущих в себе некоторое указание на эпоху (опять-таки в достаточно широких рамках). Это может быть убранство светлицы, манера обращения отца-полковника с сыновьями, ксенофобия казаков и, в частности, их жестокое отношение к местным евреям, казацкая велеречивость ("пишномовність") на поле брани, описание брусы и т.д. Даже такая реплика: "Тогда влияние Польши начинало сказываться на русском дворянстве" (5, т. 2, с. 38-39) – не безотносительна к истории: она явно ассоциируется с эпохой, открываемой "смутным временем".

Не менее важно проявление историзма *в плане сюжета*. События личных судеб героев – отнюдь не все, но некоторые из них – соотнесены, хоть и опосредствованно, с событийным рядом истории Украины. Тарас с сыновьями едет на Сечь как раз накануне серьезных столкновений – по сути, восстания казачества против Речи Посполитой. История Мосия Шило, рассказанная в лаконичном отступлении, явно связана с периодом морских набегов, совершавшихся казаками в период затянувшейся "мирной передышки".

Избиение запорожцами евреев ассоциируется с началом грандиозных по масштабу погромов, проводившихся в годы Хмельнитчины и детально известных благодаря дошедшим сочинениям Натана Ганновера и других хронистов.

Сильнее всего проявляется историзм в плане сюжета в заключительной главке "Тараса Бульбы", о которой уже говорилось выше: сопряженность последнего этапа жизни и борьбы Тараса против польского владычества вместе с Остраницей, Гуней и их соратниками, его конфликт с гетманом Остраницей, сражения с войсками Николая Потоцкого – все это крепче "привязывает" историю героя к истории Украины.

Особого внимания заслуживают проявления историзма *в плане повествования*. Повесть написана от третьего лица, и непосредственного голоса автора в ней нет. Тем не менее Гоголь, мастерски ориентируя художественным временем, то и дело прерывает плавность синхронного рассказывания о казаках каким-либо замечанием, сделанным как бы из будущего – из времени автора, сохраняющего ретроспективный взгляд на историю. "...Все это внесено в летописные страницы..." (5, т.2, с.147), – замечает писатель по поводу восстания под предводительством Остраницы и Гуни, подчеркивая тем самым, что изображаемые события из жизни вымышленного героя очень тесно соотнесены с действительной историей народа.

Примеров "ретроспективного" взгляда на описываемые события отыскивается в повести немало. "Тогдашний род учения..." (5, т.2, с.44), – начинает Гоголь описание образования, преподносившегося в бурсе, и сразу становится ясно, что ретроспективный взгляд доминирует в этом отрывке и даже определяет авторские оценки бурсацкой жизни и обучения. "Тогда весь юг, все то пространство, которое составляет нынешнюю Новороссию" (5, т.2, с.48), читаем несколько ниже. Разумеется, никакой Новороссии во времена Тараса Бульбы не было, она появилась – как территория отдельная и отличная от Малороссии – после русско-турецкой войны, то есть в самом конце восемнадцатого века. Да Гоголь и не скрывает здесь своего ретроспективного взгляда, открывая фразу словом "тогда".

Нередко повествование о событии интродуцируется либо перебивается словосочетаниями: "в то время", "в тот век" и т.п. Под-

час автор как будто отстраняется, дистанцируется от события и описываемого времени: "Не будем смущать читателей картиною адских мук, от которых дыбом поднялись бы их волосы. Они были порождение тогдашнего грубого, свирепого века" и т.д. (5, т.2, с.145). Аналогичное суждение находим и в другом месте повести: "Дыбом стал бы ныне волос от тех страшных знаков свирепства полудикого века..." (5, т.2, с.71).

Как видим, в подобных замечаниях ретроспективного характера пусть имплицитно, но прочитывается какая-то оценочность. Причем это далеко не всегда восторженная или просто позитивная оценка "свирепого, полудикого века", которая превалирует в синхронных описаниях. Здесь можно говорить об отступлениях от общего правила, проявившегося в романтизации и даже идеализации запорожцев, их жизнедеятельности. Взять хоть бы редкое по penetrability, совершенно очевидно не совпадающее с синхронным оценками, замечание о "многонациональном предместье" Запорожской Сечи, которое, по словам автора, "одевало и кормило Сечь, умевшую только гулять да палить из ружей" (5, т.2, с.52). Если в некоторых предыдущих примерах ретроспективность замечаний определяет их некоторую оценочность, то здесь, пожалуй, дело обстоит наоборот: оценочность определяет, а точнее – дает читателю возможность почувствовать временную дистанцию между автором и воспроизводимой им эпохой.

Некоторые ретроспективные замечания напрямую связаны с позднейшим опытом самого писателя. Вот, к примеру, описывая идущих в темноте Андрия и татарку и их тени, Гоголь делает небезынтересное сравнение: "...они... напоминали собою картины Жерардо della notte" (5, т.2, с.82). Любопытно, что в первой редакции "Тараса Бульбы", вошедшей в "Миргород", такого сравнения нет; оно появилось лишь во второй редакции, созданной Гоголем в Италии, когда у автора среди прочего появился и новый, западный эстетический опыт.

Постоянное присутствие такой, ретроспективной точки зрения автора на события, изображаемые в повести, и на ее героев помогает фиксировать пусть не пунктуально отмеренную, но в общих чертах стабильную дистанцию между временем автора и временем

фабульным. Наличие такой дистанции, с одной стороны, как бы определяет жанровую специфику произведения, а с другой – будто умаляет (на расстоянии) значение отдельных исторических анахронизмов, о которых уже говорилось. Соблюдение исторической точности в деталях достигается другими путями: включением в повествование исторических имен и конкретных реалий, воссозданием некоторых обычаев и нравов того времени, соотносением в умело выстроенном сюжете судеб героев с судьбами целого народа. Разные из охарактеризованных факторов историзма проявляются как изолированно друг от друга, так и во взаимодействии между собой.

Отдавая должное искусству Гоголя в художественной разработке исторической темы, совершенно не обязательно, однако, абсолютизировать гоголевский историзм, "подтягивая" его до взаимной однозначности художественного сюжета и реальной истории. В своей ранней книге о "Тарасе Бульбе" С.Машинский усматривал "силу гоголевской повести" в том, что она смогла вобрать в себя весьма существенные жизненно-типические черты *всей* эпохи национально-освободительной борьбы украинского народа... (11, с.137). Исследователь убежденно писал о "реалистическом историзме" Гоголя (11, с.137).

Автор более позднего "опыта исторического комментария" к гоголевской повести высказывается прямолинейнее, не боясь впасть в упрощение, а пытаясь "подойти к анализу повести Гоголя "Тарас Бульба" как реалистическому произведению, в котором *достоверно* воскрешается историческое прошлое нашей Родины" (14, с.302). Частое употребление этими и другими авторами термина "реализм" и производных от него в рассуждениях о "Тарасе Бульбе" способно вызвать много вопросов. Заметим к тому же, что на процитированных трудах лежит печать своего времени, когда высшие достижения мирового искусства связывались исключительно с реалистическим направлением, и вся история искусства представлялась как восхождение к "критическому" а затем – к "социалистическому" реализму.

Не будем спорить о содержании термина "реализм": этот спор далеко увел бы нас от конкретной темы. Но, вот, упоминания о вос-

произведении "жизненно-типических черт *всей* эпохи", о полной "достоверности" воскрешения исторического прошлого не могут не вызвать возражений.

Совсем нетрудно заметить, что современники Гоголя были во многом точнее и не допускали подобных упрощений. Вчитаемся еще раз хотя бы в то же высказывание Белинского, которым открывается эта статья. "Гомерическая эпопея", а отнюдь не "достоверное воскрешение прошлого" – так представлялось знаменитому критику главное художественное качество произведения Гоголя. Одним из первых Белинский обратил внимания читателей на то, что в повести "Тарас Бульба" эпико-поэтическое начало берет верх над историко-повествовательным. Можно добавить, что это качество в большей мере присуще второй, теперь уже канонической редакции повести, отличающейся от первой, ранней редакции прежде всего обилием эпических, батальных эпизодов.

"Гоголь не археолог, а поэт, – проникательно заметил В.В. Гиппиус, – он способен спутать *хронологию* на целые столетия, просто не отдав себе отчета, в какую же эпоху происходит действие, как не отдает себе отчета в этом и устный эпос. Если у современного историка создается впечатление, что "Тарас Бульба" при всех его *анахронизмах* прурочен к эпохе Хмельницкого, то это заслуга интуитивного такта, а не намеренного задания Гоголя..." (4, с.74). В самом деле, если уж и задумываться над гоголевским историзмом, то следует признать, что он отнюдь не "реалистического происхождения", как и в целом поэтика этой повести – не из реалистического ряда.

Ограничимся одной цитатой: "Бульба вскочил на своего Черта, который бешено отшатнулся, почувствовав на себе *двадцатипудовое* бремя, потому что Тарас был чрезвычайно тяжел и толст" (5, т.22, с.42; курсив наш –М.С.). Вряд ли такая гипербола была бы уместна в строго достоверном, реалистическом произведении. А чего стоят многие описания казацких подвигов и казацкой силы в батальных эпизодах – все эти "гиперболы кровавых побоищ и пиров", по выражению М.М.Бахтина, находившего в "Тарасе Бульбе" черты "гротескного реализма" (1, с.486-487). С таким же успехом можно рассуждать о "достоверности" описаний в "Страшной мести"



или в "Вие"; романтическая поэтика, несомненно, превалирует в художественном мире этих произведений, несмотря на присутствие отдельных реалистически выписанных фрагментов.

Романтическая, а также предромантическая традиция очевидны в поэтике гоголевской повести, причем очевидны они и в гоголевском воспроизведении исторического прошлого Украины. Не только в "Страшной мести", но и в "Тарасе Бульбе" обнаруживаются следы традиций европейского готического романа с его событийностью и орнаментальностью описаний. О "неистой поэтике" Гоголя в свое время убедительно писал В.В.Виноградов, анализируя эволюцию "русского натурализма" и обращаясь, в частности, к "романтическому натурализму" повести, о которой идет речь. Ученый характеризовал "Тараса Бульбу" как "произведение, в котором как стилистические детали, так и вообще направление трех сюжетных нитей (драма Андрия, Остапа и Бульбы) подчинены требованиям "кошмарного" жанра (самоубийство, казнь Остапа, гибель всех героев)" (З,с.94). Добавим, что перечисленные В.В.Виноградовым события вписаны в условно-историческую рамку, и таким образом "неистовая поэтика" определяет и само изображение истории, в котором чуждой выглядела бы как раз пунктуальная достоверность. Это не лучшая и не худшая поэтика, чем, допустим, в "Роб Рое" или "Капитанской дочке"; это *иная* поэтика, восходящая к другим источникам и традициям.

Пришла пора вспомнить о том источнике своеобразного гоголевского историзма, – не менее, а, пожалуй, более важном для прозаика, чем сочинения Боплана или Конисского – об украинском фольклоре и прежде всего о народных думах и исторических песнях. По сути, история, так притягивавшая и вдохновлявшая автора "Тараса Бульбы" – это история, пропущенная через народно-поэтическое искусство.

"Из летописных и научных источников Гоголь черпал исторические сведения, необходимые ему фактические подробности, касающиеся конкретных событий. Думы и песни же давали ему нечто гораздо более существенное. Они помогали писателю понять душу народа, его национальный характер, живые приметы его быта. Он извлекает из фольклорной песни сюжетные мотивы, порой даже

целые эпизоды..." (122, с. 123). Если в начальной фразе этой цитаты из поздней монографии С.Машинского о Гоголе можно заметить некоторое преувеличение, а во второй части – дань, отданную некой "заклинательной" традиции советского литературоведения, то последнее суждение абсолютно точно; не случайно оно одно и сопровождается конкретными доказательствами из текста. Справедливо и замечание о том, что "поэтика народной песни оказала огромное влияние на всю художественно-изобразительную систему "Тараса Бульбы", на язык повести" (см. 8), а потому, добавим, и на весь характер воссоздания исторического прошлого в рассматриваемом произведении.

Как всякий большой художник, Гоголь, конечно же, воссоздавал колорит прошлого и обращался к историческому материалу не ради самой истории. Актуальность художественной задачи для своего времени он, несомненно, ощущал очень остро. В литературоведении уже высказывалось мнение, что решающим толчком к художественной реализации историко-героической фабулы для Гоголя послужило знакомство с историей Чугуевского восстания 1819 года, сурово подавленного Аракчеевым; есть версия, что из подробностей этого события извлек Гоголь фабульную историю отца и двух его сыновей (см. 15).

Актуальная для своего времени художественная задача в какой-то мере детерминировала и композицию всего цикла "Миргород" – отнюдь не случайную, а вполне продуманную. "Тарас Бульба" следует сразу же за "Старосветскими помещиками" и занимает в первом подцикле то же второе место, что в следующем подцикле – "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем". Если откровенно романтические "Тарас Бульба" и "Вий" помещены как бы в середину цикла, то окольцовывают его вполне реалистические повести с резко контрастирующим (по сравнению с историей) жизненным и художественным материалом. Еще Г.А.Гуковский точно указал на то, что "Тарас Бульба" и "Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" вместе составляют текстовую парную оппозицию (7, с. 89). Стремление оттолкнуться от пошло-тривиальной современности ("Скучно на этом свете, господа!") не в меньшей степени, чем фоль-

клерные источники продиктовали Гоголю романтико-поэтическую интерпретацию давней истории, породили его специфический историзм.

Правда, проблема гоголевского историзма не сводится в полной мере лишь к повести "Тарас Бульба". Историзм как творческое качество проявился и в его реалистических творениях и в частности – в "Мертвых душах", над первым томом которых писатель работал в то же время, когда создавал вторую редакцию "Тараса Бульбы". Думается, впрочем, что немаловажная проблема историзма "Мертвых душ" сама по себе достаточно объемна и заслуживает отдельного исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. М.Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. В.Г.Белинский. Собр. соч. в 3-х томах. Т. I. М., 1948.
3. В.В.Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
4. В.Гиппиус. Гоголь. Л., 1924.
5. Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 6 томах. Т. 6. М., 1959.
6. Н.В.Гоголь. Собр. соч. в 6 томах. Т. 6. М., 1937.
7. Г.А.Гуковский. Реализм Гоголя. М.- Л., 1959.
8. А.И.Карпенко. Народные истоки эпического стиля исторических повестей Н.В.Гоголя. Черновцы, 1961.
9. Д.С.Лихачёв. Внутренний мир художественного произведения. In: "Вопросы литературы", 1968, № 8.
10. Ю.М.Лотман. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988.
11. С.Машинский. Историческая повесть Гоголя. М., 1940.
12. С.Машинский. Художественный мир Гоголя. М., 1971.
13. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973.
14. Б.Я.Саннинский. Из наблюдением над сюжетом и жанром повести Н.В.Гоголя "Тарас Бульба". (Опыт исторического комментария) In: "Вопросы русской и зарубежной литературы". Ростов-на-Дону, 1967.
15. Е.С.Смирнова-Чикина. Источник сюжета "Тараса Бульбы". In: "Вопросы истории", 1968, № 7.
16. М.Г.Соколянский. Творчество Генри Филдинга. Книга очерков. Киев, 1975.
17. Б.В.Томашевский. Историзм Пушкина. In: "Учен. зап. Ленингр. ун.-та. Сер. филол. наук", вып. 20, № 173, Л., 1954.
18. Б.Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969.

19. Гійом Левасер де Боплан. Опис України. Проспер Меріме. Українські козаки. Богдан Хмельницький. Львів, 1990.
20. Карл-Бенуа Шерер. Літопис Малоросії, або історія козаків-запорозжців та козаків України або Малоросії. Київ, 1994.
21. Tzv. Todorov. Une complication de text. Illuminations. In: "Poétique", 1978, No. 4.
22. René Wellek. Concepts of Criticism. New Haven, London, 1978.

## **Н.В.ГОГОЛЬ - ЧИТАТЕЛЬ "ИСТОРИИ ГОСУДАРСТВА РОССИЙСКОГО" Н.М.КАРАМЗИНА.**

*К постановке проблемы*

**Игорь Виноградов**

Знакомство Гоголя с "Историей государства Российского" Н.М.Карамзина предполагается обычно как нечто само собой разумеющееся и не нуждающееся в особенных доказательствах. Вопрос же об изучении Гоголем карамзинской "Истории..." конкретно до сих пор не ставился. Ссылки на Н.М.Карамзина среди гоголевских материалов по русской истории служили лишь основанием общих выводов о том, что "для заметок по истории Руси Гоголь использовал "Историю" Карамзина" (20,с.624). Между тем почти половина дошедших до нас гоголевских набросков по славянской, русской и украинской истории состоит, как показывает анализ, из выписок и заметок при чтении "Истории государства Российского".

Едва ли не первая по времени явная реминисценция из "Истории..." Карамзина встречается в классном выпускном сочинении Гоголя по русской истории "В какое время делаются славяне известны по истории, где, когда и какими деяниями они себя прославили до расселения своего и какое их было расселение", написанном в Нежине в 1828 году. Встретившегося путника, – замечает здесь Гоголь о гостеприимстве славян, – ... принимали с радушием. Открывали даже дома свои во весь день, когда уходили, и ставили на столе хлеб для проходящих странников" (1,т.9,с.15). Карамзин писал в третьей главе первого тома "Истории..." "О физическом и нравственном характере славян древних": "Славянин, выходя из дому, оставлял дверь отворенную и пищу готовую для странника" (10,т.1, с.36). Очевидно, Гоголь придавал этой народной черте "редкой", по словам Карамзина, "в других землях и доныне весьма обыкновенной во всех славянских" особенное значение. Сведения, почерпнутые в "Истории государства Российского", он использовал позднее при описании жилища миргородского полковника Глечика в "Главе из исторического романа" (Гетьман), опубликованной в "Северных Цветах на 1831 год": "...Против дверей несколько окон, перед ними

стол, на котором заметил он ржаной хлеб и соль, не снимавшиеся с него никогда, в знак того, что гость во всякое время может найти радушный прием себе" (1, т.3, с.318).

Выписка из Карамзина, сделанная не ранее 1827 года<sup>1</sup>, встречается в гоголевской "Книге всякой всячины, или подручной Энциклопедии", начатой также в Нежине: "Впервые... часы в Москве явились при великом князе Василье Дмитриевиче... поставлены на башне дворца за церковью Благовещенья" (1, т.9, с.538). (Сведения об этом находим во второй главе пятого тома "Истории государства Российского"; 10, т.5, с.138) Очевидно, в Нежине состоялось первое знакомство Гоголя с "Историей..." Карамзина. (В упомянутом классном сочинении Гоголя можно найти еще целый ряд менее явных реминисценций из Карамзина.)

Новое обращение к Карамзину как историку последовало, судя по всему, у Гоголя в Петербурге, где с марта 1831 года по апрель 1835-го он преподавал всеобщую историю в Патриотическом институте благородных девиц, а с сентября 1834 года по декабрь 1835-го – среднюю и древнюю историю в Петербургском университете.<sup>2</sup>

Несколько выписок из "Истории государства Российского" находятся среди набросков незавершенного гоголевского очерка о славянах (см. 1, т.9, с.29-43). О важности этого очерка для самого Гоголя свидетельствует тот факт, что впоследствии он был положен им в основу одной из университетских лекций по истории средних веков "Состояние Европы неримской и народов, основавшихся на землях, не принадлежавших Римской империи", написанной в июле-августе 1834 года (см.: 1, т.9, с.131-132). Принципиальное значение имеет здесь вопрос о времени, с которого славяне появляются в восточной Европе. Если в своем классном сочинении "В какое время делаются славяне известны по истории..." Гоголь, по сути, уклонился от ответа на этот вопрос ("Трудно и почти невозможно от-

<sup>1</sup>Она объединена Гоголем в одно целое с выпиской из книги "Барон Мейерберг и путешествие его по России" (СПб., 1827).

<sup>2</sup>Отметим также, что в 1833 году Гоголь принял участие в сборе пожертвований на сооружение памятника Н.М.Карамзину, установленному в 1845 году на родине писателя в Симбирске. Гоголь, а также А.С.Пушкин и П.А.Плетнев пожертвовали по 25 рублей (см.: 12, с.247).

дернуть темный непроницаемый занавес истории первоначального происхождения славян"; 1, т. 9, с. 14), то теперь, следуя первой и второй главам первого тома "Истории государства Российского" (и предвосхищая в своих размышлениях выводы позднейших исследователей), он замечает: "Расселение славян с берегов Дуная невозможно положить... Славяне жили уже очень давно на местах своих. Их расселение по восточной Европе случилось в те темные времена, когда восточная Европа была облечена киммерийскими баснями" (1, т. 9, с. 34). (Под "киммерийскими баснями" Гоголь подразумевает восходящие к XII веку до Р.Х. баснословные сведения греческих поэтов Ономакрита, Гомера и др. о древних обитателях Южной России киммериянах. Об этих сведениях упоминает Карамзин в первой главе первого тома "Истории..." 10, т. 1, с. 1). "Подобно как германцы аборигены Европы западной, – подчеркивает Гоголь в другом наброске, – так славяне аборигены восточной. Они, может быть, древни в такой степени, как древни народы древнего мира" ("Уже самым положением земли..." 1, т. 9, с. 29). "Славяне были самые древние обитатели восточной Европы", замечает он и в лекции "Состояние Европы неримской..." (1, т. 9, с. 131). "Мнение о древности славян в Европе, – писал позднее, в 1845 году, М.П.Погодин в "Историческом похвальном слове Карамзину...", – принадлежит новейшей критике, но перечтите, что говорит о них Карамзин, и вы увидите, что начиная их Историю с 6-го века, вслед за прочими исследователями, он был уверен в Европейском их пребывании гораздо прежде: он все предчувствовал, все указал, обо всем догадывался!" (17, с. 29).

Еще для нескольких набросков очерка о славянах Гоголь воспользовался содержанием уже упомянутой третьей главы первого тома "Истории ..." (О физическом и нравственном характере славян древних). Так, в заметке "Происхождение славян" Гоголь, следуя Карамзину, замечает о сходстве славянских языков "с языком санскритским" (1, т. 9, с. 33; ср. 10, т. 1, примеч. 245), в заметке "Характер славян вообще" отмечает, согласно приводимым Карамзиным источникам, чрезвычайную музыкальность славян (1, т. 9, с. 42; ср. 10, т. 1, с. 41). Из Карамзина он выписывает также о погребальных обрядах славян ("Обряды религиозные": 1, т. 9, с. 41; ср. 10, т. 1, с. 61; т. 1, примеч. 236), об их ремеслах и искусствах ("Сочинитель Vita S. Ottonis

говорит..."; 1, т.9, с.43; ср. 10, т.1, с.57-58; т.1, примеч.222, 223; "Давность существования славян"; 1, т.9, с.33-34; ср. 10, т.1, с.40). Все эти заметки служат ему главным образом основанием того же вывода: "Давность существования славян доказывается их религиею, довольно многосложною, уже показывающею разностороннюю жизнь их, памятниками искусств, для того, чтобы достигнуть которых нужна долгая жизнь и переход к совершенствованию" (1, т.9, с.33).

В конце жизни Гоголь, очевидно, вновь обратился к главам "Истории государства Российского", посвященным славянам. С содержанием их связан обнаруженный в то время Гоголем интерес к этнографии и флоре Сибири. "Мне нужно побольше прочесть о Сибири и о северо-восточной России", – писал он в конце 1851 года С.П.Шевыреву, возвращая ему книгу И.Г.Гмелина "Путешествие по Сибири в 1733-1743 гг." и испрашивая у него пять томов "Путешествия по разным провинциям Российского государства в 1768-1773 гг." П.С.Палласа (1, т.14, с.265). Составленный Гоголем обширный конспект книги П.С.Палласа находится в связи с примечанием Карамзина к первой главе первого тома "Истории..." Затрагивая в связи с вопросом о происхождении славян гипотезу о давнем азиатском происхождении всех народов, Карамзин приводил в подтверждение этого мнения отрывок из труда шведского ботаника К.Линнея, считавшего Сибирь колыбелью послепотопного человечества: "Потоп истребил людей, и ковчег Ноев, как сказано в Св. Писании, остановился на горе Араратской, оттуда цепь гор идет к Сибири и Татарии, странам высочайшим... Сии места должны были казаться Ноеву семейству лучшими и безопаснейшими для обитания, и Бог произвел там хлеб, которым более всего питается человек вне тропиков, и который (что известно ботаникам) растет *дикий* в одной России восточной. Гейнцельман нашел в степях башкирских пшеницу и ячмень. Жители сибирские пекут хлебы из дикой ржи. Следовательно можно заключить, что Сибирь была первым отечеством Ноевых потомков" (10, т.1, примеч.33).

В контексте Гоголя книги П.С.Палласа, путешествовавшего по Сибири, внимание привлекают, во-первых, не раз встречающиеся упоминания о следах "давнишнего всемирного наводнения" (1, т.9, с.408-409, 278-282, 286, 293, 295, 356, 397), а во-вторых, многочисленные сведения о различных полезных растениях, среди которых "дикая



сибирская пшеница" (1, т. 9, с. 342), "дикая рожь"<sup>3</sup> (1, т. 9, с. 377), "дикий овес" (1, т. 9, с. 313), "греча дикая" (1, т. 9, с. 398) и др. Подчеркнута и удивительная пригодность края к земледелию (см. 1, т. 9, с. 293, 329, 408). Как вспоминала А. О. Смирнова, Гоголь летом 1849 года в Калуге "читал с восторгом Палласа, восхищался его познаниями в геологии и ботанике" (18, с. 69-70).

Мысль о происхождении древнейших народов из Азии была близка Гоголю еще в 1830-х годах. В статьях "Жизнь", "Мысли о географии", "О преподавании всеобщей истории", "О движении народов в конце V века" он писал о "великой Азии" с первобытными "народами-пастырями" как "народовержущем вулкане", "колыбели" человечества, и об Арарате как "древнем прапращуре земли" (1, т. 8, с. 36, 84, 101, 116, 118). "Так как горы сообщили форму всей земле, — замечал он, — то познание их должно составить ... начало всей географии" (1, т. 8, с. 102); "География должна разгадать многое, без нее неизъяснимое в истории" (1, т. 8, с. 27-28); "Многое в истории разрешает география" (1, т. 8, с. 45). В те же годы книга Палласа "Путешествие по разным провинциям Российского государства..." появляется (среди других "путешествий по России" — Гмелина, Лепехина, Рычкова, Крашениникова, Севергина и др.) в списке книг, составленном Гоголем по "Росписи российским книгам для чтения, из библиотеки А. Смирдина" (Спб., 1828) (см.: 1, т. 9, с. 491). Неоднократно имя Палласа встречается и в гоголевских подготовительных материалах начала 1840-х годов: "Читать путешествия Лепехина, Палласа, Гмелина" (1, т. 7, с. 317); "Лепехин, Паллас, Крашениников" (5, с. 140). Все эти книги были нужны Гоголю для написания "живой географии России" (см.: 1, т. 14, с. 147, 280; т. 8, с. 497) и продолжения работы над поэмой "Мертвые души", действие которой он, предположительно, намеревался перенести в Сибирь (см.: 7, с. 441, 555, 556). Можно догадываться, что творческие планы Гоголя тесным образом переплетались с его интересом к тому периоду прошлого, который он называл в 1830-х годах "совершенно потерянным для истории": "Более семи тысяч лет прошло от создания первых двух человек и около половины этих лет совершенно потеряно для истории. Только с

---

<sup>3</sup>"...урожается(...) как будто посеянная".

появлением первых обществ (слишком за 2000 до Р.Х.) получают начальные сведения о человечестве" (Введение в древнюю историю"; 1, т.9, с.146).

Наибольшее место среди дошедших до нас материалов Гоголя 1830-х годов непосредственно по русской "Истории государства Российского". истории занимают заметки и выписки при чтении второго тома "Истории государства Российского". В девятом томе академического Полного собрания сочинений Н.В.Гоголя 1952 года издания они помещены под № 33-35, 37-59, 62 (см.: 1, т.9, с.53-67, 70; ср. 10, т.2, с.39-160). Еще одна обширная выписка из второго тома "Истории ..." (озаглавленная Гоголем "Выписки из Киевской летописи"<sup>4</sup>), не включенная в это издание, опубликована в 1909 г. Г.П. Георгиевским в третьем выпуске сборника "Памяти В.А. Жуковского и Н.В.Гоголя (см.: 15, с.186-198; ср. 10, т.2, примеч. 262, 263, 279, 280, 286, 288, 290, 292, 296, 317-320, 322, 323, 327, 329, 332)<sup>5</sup>. (Текстологический анализ этой выписки свидетельствует, что Гоголь пользовался первым изданием "Истории государства Российского" 1816 года.) Из содержания настоящих заметок явствует, что интерес Гоголя сосредотачивался главным образом на процессе объединения русских земель и на роли в этом процессе городов и удельных князей, создавших города. Тогда же Гоголем был задуман очерк о единовластии, от которого до нас дошло только несколько черновых набросков: "О городах", "Внутреннее устройство", "Обычай", "Великий князь", "Влияние упадка Киевского княжения", "Период второй" (1, т.9, с.60-66). Можно предположить, что замысел этот органически вытекал из размышлений Гоголя над славянской историей. В лекции "Состояние Европы неримской и народов, основавшихся на землях, не принадлежавших Римской империи" (основу которой, как указано, составил незавершенный очерк Гоголя о славянах) он замечал о

---

<sup>4</sup> Киевской летописью Карамзин называет список Ипатьевской летописи (нач. XV в.), найденный им в 1809 году в библиотеке купца П.К.Хлебникова (так называемый Хлебниковский список).

<sup>5</sup> Г.П.Георгиевский, отмечая, что "текст гоголевских "Выписок" весьма близко подходит к Хлебниковскому списку Летописи", ошибочно считал, что оригиналом для них послужила Гоголю летопись, о находке которой он сообщал А.С.Пушкину в письме от 23 декабря 1833 года (1, т.10, с.291) (15, с.124).

"древних обитателей восточной Европы" славянах: "Рассеянная жизнь, открытые пространства России, неимение никаких союзов и взаимной связи между племенами были причиною их непрерывных покорений многочисленными нациями, умевшими повиноваться одному вождю" (1, т. 9, с. 131). Карамзин в заключении первой главы первого тома "Истории..." писал: "Представив читателю расселение народов славянских... что они, сильные числом и мужеством, могли бы тогда, соединясь, овладеть Европою; но, слабые от развращения сил и несогласия, почти везде утратили независимость, и только один из них, искушенный бедствиями, удивляет ныне мир величием (говорим о российских славянах)" (10, т. 1, с. 18).

Позднее Гоголь еще несколько раз возвращался к своему незавершенному замыслу. Начиная с июня 1837 года, будучи за границей, он неоднократно просил Н.Я.Прокоповича выслать ему из Петербурга оставленные там материалы по истории (см. письма Гоголя к Прокоповичу от 3 июня н.ст. и 2 ноября н.ст. 1837 года; от 15 апреля и 2 июля н.ст. 1838-го; 1, т. 11, с. 101, 116, 134, 162). Вероятно, еще до получения этих материалов (что произошло, предположительно, в конце 1838 – начале 1819 года) он возобновил работу над очерком о единовластии. 25 мая н.ст. 1838 г. П.Семененко сообщал Б.Яньскому из Рима: "Занят теперь Гоголь русской историей..." (13, с. 28). Об этом же свидетельствует запись в дневнике А.И.Тургенева от 23 октября 1838 года: "...Поутру был у Гоголя – пишет русскую историю в политическом отношении, объяснял происхождение русских городов и пр." (6, с. 136). В "Выбранных местах из переписки с друзьями" (1847) – книге, написанной не только глубоким религиозным мыслителем и художником, но и оригинальным историком (на это еще не обращалось должного внимания), – Гоголь также замечал: "Все события в нашем отечестве, начиная от порабощенья татарского, видимо клонятся к тому, чтобы собрать могущество в руки одного..." (1, т. 8, с. 257). В статье "О сословиях в государстве" (1845), предварявшей создание "Выбранных мест...", Гоголь, следуя переложению слов летописи Карамзиным в "Истории государства Российского", писал: "История государства России начинается добровольным приглашением верховной власти. "Земля наша велика и обильна, а порядка в ней нет: придите княжить и владеть нами..."

(1, т. 8, с. 489). С этими же размышлениями связано и пророческое восклициание Тараса Бульбы в заключении знаменитой гоголевской повести-эпопеи: "...Подыметса из Русской земли свой царь!..." (4, с. 49).

Размышления о власти князя и ее пределах являются определяющими и для составленного Гоголем в начале 1830-х годов по "Истории..." Карамзина очерка "Новгород" (1, т. 9, с. 67-70; в его основу положены главы третья и седьмая четвертого тома и девятая-десятая второго; ср. 10, т. 4, примеч. 114, 116; т. 4, с. 59-61; т. 4, примеч. 207; т. 2, с. 107-110; т. 2, примеч. 278; т. 2, с. 165-166, 119). В целом сделанные наблюдения были использованы Гоголем в конце 1832 – начале 1833 года при написании статьи "Взгляд на составление Малоросии". В соответствии с главным выводом заметки "О городах", что "дружны князей были причиною и зиждителями городов" и что "множество воинов... людей, не прилагавших труда, должны были собрать вокруг себя трудящийся класс, доставлявший бы им все нужное" (1, т. 9, с. 61), Гоголь замечает в заключении своей статьи об украинском казачестве: "Наконец целые деревни и села начали поселяться с домами и семействами около этого грозного оплота, чтобы пользоваться его защитой, с условием за то некоторых повинностей" (1, т. 8, с. 48-49). В своих выписках из "Истории Русов" псевдо-Конисского<sup>6</sup> он также замечал: "Гетьманам и другим важнейшим урядникам даются на содержание старосты (*правильно*: староства. – И.В.) и ранговые деревни (вспомнить об уделах)" (1, т. 9, с. 79).

Анализ содержания "Взгляда на составление Малороссии" показывает, что Гоголь воспользовался "Историей..." Карамзина и при написании пятого раздела этой статьи, в котором идет речь о завоевании южнорусских земель литовцами в XIV веке. В восьмой главе четвертого тома Карамзин приводит фрагмент хроники польского историка М. Стрыйковского (Стриковского), которому и следует Гоголь (10, т. 4, с. 128-129).<sup>7</sup> При этом Гоголь вступает в полемику с Карамзиным, ибо тот ставит под сомнение достоверность све-

<sup>6</sup>На то, что настоящие наброски являются выписками из "Истории Русов" указал В.П. Казарин (см.: 9, с. 55-56).

<sup>7</sup>"Хроника Польская, Литовская, Жмудская и всей Руси" Матвея Стрыйковского (Strykowski M., около 1574 – после 1582) в "старинном русском переводе" 1688 года была известна Карамзину по принадлежавшему ему списку.

дений, сообщаемых М.Стрыйковским: "Сие повествование историка не весьма основательного едва ли утверждено на каких-нибудь современных или достоверных свидетельствах" (10, т.4, с.129). Любопытно отметить, что, когда в 1839 году Гоголь, как явствует из дошедших материалов, задумал переделку статьи "Взгляд на составление Малороссии", он вновь обратился к хронике М.Стрыйковского, цитируемой Карамзиным. В написанном тогда по материалам второго-четвертого томов "Истории..." отрывке "Вражды, войны, битвы и замировки..." (1, т.9, с.74-75; ср. 10, т.22, с.104-105; т.3, примеч.114; т.3, с.40, 148; т.4, примеч.103) центральное место занимает пересказ содержания хроники М.Стрыйковского, приводимой Карамзиным в примечании 103 ко второй главе четвертого тома. Здесь повествуется о водворении в Южной России литовских князей еще в XIII веке. Вероятно, при переделке статьи Гоголь намеревался подчеркнуть, что под "могущественное покровительство литовских князей" (согласно строкам "Взгляда на составление Малороссии"; 1, т.8, с.44) Южная Россия попала едва ли не сразу после Батыева нашествия ("им было легко устремляться на еще дымившиеся от татарских пожаров села"; 1, т.9, с.75), – так что пребывание ее под монгольским игом было весьма непродолжительным. Тем самым к более раннему периоду отодвигается и возникновение украинского казачества. Замечание об этом появляется во второй редакции "Тараса Бульбы" (1842): "...Когда вся южная первобытная Россия... была... выжжена... неукротимыми набегами монгольских хищников... бранным пламенем объялся древле-мирный славянский дух, и завелось казачество..." (4, с.8). В черновой редакции "Взгляда на составление Малороссии" (конец 1832 – начало 1833) Гоголь относил появление казачества к концу XIV – началу XV века (см.: 1, т.8, с.596); в редакции этой статьи 1834 года он определял его уже концом XIII – началом XIV-го (см.: 1, т.8, с.46). В то время он соглашался с разделением малороссийской истории М.А.Максимовичем, отводившим эпохе владычества татар на Украине сто лет – с 1240 по 1340 год.<sup>8</sup> "В сейто литовский период Украины (с.1340), – писал М.А. Максимович, – ... зачиналось козачество..." (14, с.67). Следует, однако, отметить,

---

<sup>8</sup>См. письмо Гоголя к М.А.Максимовичу от 29 мая 1834 года (1, т.10, с.320).

что сведения М.Стрыйковского о появлении литовских князей в Южной России в XIII веке, положенные Гоголем в основу его позднейших выводов, Карамзин считает еще менее достоверными: "Стриковский смешал предания и времена" (10, т.4, примеч.103).

Полемика Гоголя с историческими взглядами Карамзина касается и более общих, методологических вопросов, связанных в то же время опять с размышлениями Гоголя над украинской историей. Скрыто полемичен одному из положений Карамзина главный вывод статьи Гоголя "Шлецер, Миллер и Гердер" (1834) об идеальном историке, что тот вместе с "глубокостью результатов" Гердера, "огненным взглядом" Шлецера и "мудростью" Миллера должен обладать "увлекательностью" и "занимательностью" Шиллера и Вальтера Скотта, добавив к этому "шекспировское искусство развивать крупные черты характеров" (1, т.8, с.89). Карамзин в предисловии к своей "Истории...", напротив, утверждал, что историк обязан представлять читателю "единственно то, что сохранилось от веков в летописях, в архивах" и что "здравый вкус... навсегда отучил деписание от поэмы" (10, кн.1, с.XII). Создателю героической эпопеи "Тарас Бульба" подобный подход к историческому материалу должен был показаться явно стеснительным. История, замечал он в своей программной статке "О преподавании всеобщей истории" (конец 1833), должна "составить одну величественную полную поэму ... Каждая лекция профессора непременно должна ... казаться ... стройною поэмою..." (1, т.8, с.26,30). Общее впечатление, вынесенное от чтения "Истории государства Российского", Гоголь распространял в то время и на саму русскую историю. "Русская история, – писал он в статье "Несколько слов о Пушкине" (1834), – только со времени последнего ее направления при императорах приобретает яркую живость (титул императора был принят в 1721 году Петром I; "Истории государства Российского" доведена Карамзиным до 1611 года. – *И.В.*); до того характер народа большею частию был бесцветен; разнообразие страстей ему мало было известно" (1, т.8, с.52-53). Эту же мысль Гоголь повторяет в одном из отрывков "Истории Малороссии" (1834): "Народ... принадлежавший Петру... имел не только необходимость, но и даже нужду... покориться. Их необыкновенный повелитель стремился к тому, чтобы возвысить его, хотя лекарства его был

слишком сильные" (1, т. 9, с. 83).<sup>9</sup> В письмах к своему земляку М. А. Максимовичу от 28 мая и 10 июня 1834 года, написанных в связи с представлявшейся возможностью преподавательской деятельности в Киевском университете, Гоголь высказывался еще более откровенно: "Я с ума сойду, если мне дадут русскую историю" (1, т. 10, с. 319); "Если бы это было в Петербурге, я бы, может быть, взял ее, потому что здесь я готов, пожалуй, два раза в неделю отдать себя скуке" (1, т. 10, с. 323). Это же отношение проглядывает и в ироническом замечании рассказчика в черновой редакции повести "Портрет" (1834) о затруднительности для него "перечесать по именам удельных князей, наполняющих Русскую историю" (1, т. 3, с. 616). В свою очередь не удовлетворяли Гоголя – явно с точки зрения "увлекательности" и "занимательности" – и малороссийские летописи. В письме к И. И. Срезневскому от 6 мая 1834 года он замечал: "Я к нашим летописям охладел, напрасно силясь в них отыскать то, что хотел отыскать. Нигде ничего о том времени, которое должно бы быть богаче всех событиями. Народ, которого вся жизнь состояла из движений, которого невольно (если бы он даже был совершенно недейтелен от природы) соседи, положение земли, опасность бытия выводили на дела и подвиги, этот народ... (не дописано. – И. В.) ... Наши вялые и короткие летописи ... так пусты, так бесцветны!..." (1, т. 10, с. 298-299).

Необходимый материал для создания художественной картины малороссийского прошлого Гоголь почерпнул, как явствует из его писем, в полученной им в начале ноября 1833 года от сестры Марии Васильевны "старинной тетради с песнями" – "между ними ... многие очень замечательны" (письмо Гоголя к матери от 22 ноября 1833 года; 1, т. 10, с. 285). 9 ноября 1833 года Гоголь в письме к М. А. Максимовичу восклицает: "Моя радость! жизнь моя! песни! как я вас люблю! Что все черствые летописи, в которых я теперь роюсь, пред этими звонкими, живыми летописями!" (1, т. 10, с. 284). В перечне

---

<sup>9</sup> Гоголь объяснял причины петровских преобразований необходимостью "пробуждения" русского народа, а также тем, что "слишком вызрело европейское просвещение, слишком велик был налив его, чтобы не ворваться рано или поздно со всех сторон в Россию и не произвести без такого вождя, каков был Петр, гораздо большего разладу во всем, нежели какой действительно потом наступил..." (1, т. 8, с. 369-370).

материалов, которые Гоголь в январе 1834 года просит прислать ему в "Объявлении об издании Истории Малороссии", он в один ряд ставит "записки, летописи, повести бандуристов, песни, деловые акты" (1, т.9, с.77). В упомянутом письме к И.И.Срезневскому он признается: "Если бы наш край не имел такого богатства песен – я бы никогда не писал Истории его..." (1, т.9, с.299). "...Песни для Малороссии – все: и поэзия, и история..." – замечает он и в статье "О малороссийских песнях" (1834; 1, т.8, с.91). Глубокий историзм народных песен – славянских, испанских, шотландских, норманских – Гоголь подчеркивал также в "Библиографии средних веков", составленной им в 1834 году для студентов Петербургского университета, и позднее, в незавершенной "Учебной книге словесности для русского юношества" (1845) при характеристике жанра думы (см.: 1, т.9, с. 104-105; т.8, с.476). Для сравнения следует заметить, что в отличие от Гоголя Карамзин, относя песню к десятому из 14-ти выделяемых им разрядов исторических источников, характеризует ее, наряду со сказками, пословицами, древними монетами, медалями и надписями, как источник "скудный" (хотя "не совсем бесполезный") (глава "Об источниках Российской истории до XVII века"; 10, кн.1, с.XVII). Гоголь, возможно, прямо отталкивался от этого деления, в статье о малороссийских песнях восклицает: "...Камень с красноречивым рельефом, с историческою надписью – ничто против этой живой, говорящей, звучащей о прошлом летописи" (1, т.8, с.91). Именно обращение к народным песням-думам как полноценным поэтическим "летописям" минувшего, вероятно, и помогло Гоголю преодолеть длившийся на протяжении всего 1833 года творческий кризис<sup>10</sup> и разрешить связывавшее его карамзинское "отлучение дееписания от поэмы" (которое преодолевал постепенно, от тома к тому, и сам знаменитый историограф). 11 января 1834 года Гоголь сообщает М.П.Погодину: "Малороссийская история моя чрезвычайно бешена, да иначе, впрочем, и быть ей нельзя. Мне попрекают, что слог в ней слишком уже горит, не исторически жгуч и жив; но что за история,

---

<sup>10</sup>См. признания Гоголя в письмах к М.П.Погодину от 1 февраля, 20 февраля, к А.С.Данилевскому от 8 февраля, к М.А.Максимовичу от 2 июля и 9 ноября 1833 года (1, т.10, с.255, 257, 262, 273, 277, 284).



если она скучна!" (1, т. 10, с. 294). Во второй редакции "Тараса Бульбы" автор также замечал, что изобразил в своей повести то время, "о котором живые намеки остались только в песнях да в народных думах" (4, с. 7). Своим "огромным" рукописным собранием малороссийских и русских песен<sup>11</sup> Гоголь пользовался и при создании драмы из украинской истории в 1839-1841 годах<sup>12</sup> (дошла до нас в нескольких отрывках; см.: (1, т. 5, с. 199-202; т. 9, с. 80-83; 2, т. 5, с. 534, 697-680). В специальной работе, посвященной теме фольклорных источников "Тараса Бульбы", показана зависимость многих мотивов и образов гоголевской эпопеи от народных песен и дум (см.: 11, с. 28-278; ср. также 8, с. 273-291). Очевидно, использование в этой повести созданий народно-поэтического творчества привело Гоголя к овладению новым методом, итог омысления которого и подводит статья "Шлецер, Миллер и Гердер" с утверждением здесь единства научного и художественного подходов к изучению истории.

Восприятие пушкинского гения также проходило у Гоголя во многом под увлечением народной песней и было связано с изучением русской истории по Карамзину. Важное место здесь занимали размышления о своеобразии малороссийской поэзии, отражающей жизнь "деятельную, разнообразную, своевольную" (1, т. 8, с. 90), перед великорусской, рисующей быт "более спокойный и гораздо менее исполненный страстей" (1, т. 8, с. 52). В статье "Несколько слов о Пуш-

---

<sup>11</sup>Песни, собранные Гоголем, были опубликованы частично М.А.Максимовичем (в изд.: Украинские народные песни. М., 1834. Ч.1; Гоголь выслал ему до 150 песен; см. его письмо к И.И.Срезневскому от 6 марта 1834 г.; 1, т. 10, с. 300); восемь песен были напечатаны С.Л.Метлинским (в изд.: Народные южнорусские песни. Киев, 1954, с. 110, 111, 114, 118, 119, 122, 282; ср. 19, <отд. 5>, с. 62); 35 начальных куплетов любимых "гоголевских" песен привел Л.А.Кулиш в "Опыте биографии Н.В.Гоголя" (СПб., 1854, с. 168-172). См. также: Памяти В.А.Жуковского и Н.В.Гоголя. Вып. 2. СПб., 1908; Сперанский М.Н. К истории собрания песен Гоголя. Нежин, 1912; Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. М.; Л., 1936, т. 2, с. 383; Звезда. 1959, № 4, с. 218-219; Лит. наследство. Т. 79. Песни, собранные писателями. М., 1968; Народные песни в записках Николая Гоголя. Киев, 1985.

<sup>12</sup>См. письма Гоголя к М.П.Погодину от 15 августа н.ст. и к С.П.Шевыреву от 25 августа н.ст. 1839 года (1, т. 11, с. 240-241), письмо О.М.Бодянского к М.П.Погодину от 18 октября н.ст. 1839 года (16, с. 104) и письмо В.А.Панова к С.Т.Аксакову от 21 ноября н.ст. 1840 года (3, т. 2, с. 88).

кине" Гоголь писал: "Сочинения Пушкина, где дышит у него русская природа, так же тихи и беспорывны, как русская природа. Их... может совершенно понимать тот... чья душа... способна понять неблестящие с виду русские песни..." (1, т.8, с.54). Позднее, в статье о русской поэзии "Выбранных мест..." Гоголь добавлял к этой характеристике Пушкина: "...Самую прозу упростил он до того, что даже не нашли никакого достоинства в первых повестях его... Сравнительно с "Капитанской дочкой" все наши романы и повести кажутся приторной размазней" (1, т.8, с.384). Классическая "простота" и безыскусственность созданий Пушкина тем более, по Гоголю, удивительны, что даже в стихах поэта их оказалось больше, чем в прозе Карамзина: "Не сделал того Карамзин в прозе, что он в стихах. Подражатели Карамзина послужили жалкой карикатурой на него самого и довели как слог, так и мысли до сахарной приторности" (1, т.8, с.385). Именно от соблазна "натянуть сколько можно выше свой слог, дать силу бессильному, говорить с жаром о том, что само по себе не сохраняет сильного жара" при изображении "дел наших предков" предупреждал Гоголь всякого, кто берется исполнить это, уступая требованиям публики. Этого "средства", по его словам, "не избрал" Пушкин (1, т.8, с.52-53). Потому, оценивая допетровский период русской истории, описанный Карамзиным, как доставляющий мало красок художнику, Гоголь с тем большим восторгом отзывается о созданном по материалам карамзинской "Истории..." "Борисе Годунове" Пушкина: "...Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное... Определил ли, понял ли кто "Бориса Годунова", это высокое, глубокое произведение, заключенное во внутренней неприступной поэзии, отвергнувшее всякое... пестрое убранство?..." (1, т.8, с.54). ср. также в статье "Об архитектуре нынешнего времени" (1834): "...Где положение земли гладко совершенно, где природа спит, там должно работать искусство во всей силе" (1, т.8, с.73).

Размышления о недостаточном "разнообразии" событий древней русской истории, возникшие при чтении "Истории государства Российского", прямо отзываются в строках статьи Гоголя "В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность" (1846). "Крутой поворот был нужен русскому народу, – замечает здесь Го-

голь об эпохе Петра I, – и европейское просвещение было огниво, которым следовало ударить по всей начинавшей дремать массе" (1, т.8, с.370). В письме к князю П.А.Вяземскому от июля-сентября 1842 года, использованном позднее в той же статье о русской поэзии (см.: 1, т.8, с.391), он пишет о веке продолжательницы Петра Екатерины II, призывая Вяземского приняться за создание произведения, напоминающего по жанру историческую "поэму": "Есть царствования, заключающие в себе почти волшебный ряд чрезвычайностей, которых образы уже стояи пред нами колоссальные, как у Гомера... Нет труда... который бы так сильно требовал глубокомыслия... Из него может быть двенадцать томов чудной истории..." (столько же, сколько у Карамзина) (1, т.12, с.106). Однако в статье о русской поэзии Гоголь, следуя опять-таки Карамзину, называет три самородных источника русской поэзии – песню, пословицу и "слово церковных пастырей", постепенное освоение которых "пророчило для нашей поэзии (и гражданского порядка) России. – И.В.) какое-то другим народам неведомое, своеобразное и самобытное развитие" (1, т.8, с.369). Карамзин в заключении четвертой главы пятого тома "Истории государства Российского", посвященной описанию состояния России в XIII-XV веках, в качестве главных источников русской образованности того времени называет последовательно "церковные и душеспасительные книги" (включая сюда летописи, исторические произведения и "слова"), а также "народные пословицы" и "народные песни русские" (10, т.5, с.235-240). Мыслью о необходимости обратиться к этим источникам, оставленных со времен Петра светским образованным обществом, Гоголь и завершает свою статью: "Еще никто не черпал из самой глубины тех трех источников, о которых упомянуто в начале... Все это еще орудия, еще материалы... еще в руде дорогие металлы... Скорбью ангела загорится наша поэзия и... вызовет нам... нашу русскую Россию... которую извлекает она из нас же..." (1, т.8, с.408-409).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup>Позднее, когда К.С.Аксаков, написавший историческую драму "Освобождение Москвы в 1612" (1848), говорил Гоголю о "безэффектности" русской истории до Петра I (15, т.2, с.104), он отвечал: "...Зачем, не бывши драматургом, писать драму?... Странное дело: когда я разворачиваю историю нашу, мне в ней

Важно заметить, что эту программу для русской литературы Гоголь поместил в книге своих избранных писем, которым, по его признанию, хотел "искупить бесполезность всего, доселе" им "напечатанного". "...В письмах моих, – писал он в предисловии к книге, – ... находится более нужного для человека, нежели в моих сочинениях" (1, т. 8, с. 215). Примечательно, что в таком смиренном сознании незначительности своих писательских заслуг перед высшими, духовными потребностями человека Гоголь имел своим предшественником Карамзина, подобным же образом отзывавшегося о своей "Истории государства Российского". Вполне понимая непреходящее значение своего труда и любя свое творение, он писал, однако же, А.И.Тургеневу: "Жить есть не писать Историю, не писать трагедии и комедии, а... любить добро, возвышаться душою к его источнику; все другое есть шелуха, не исключая и моих осьми или девяти томов". М.П.Погодин, приводя эти строки в своем "Историческом похвальном слове Карамзину...", восклицал: "Может ли быть что-нибудь выше, назидательнее, умильнее этих слов... Золотыми буквами должны они быть написаны, не только в кабинете ученого, но даже и всякого действующего на каком бы то ни было поприще человека, – да читая их, смиряемся" (17, с. 58-59).

Гоголь в статье "Карамзин" (1846), называя погодинское похвальное слово Карамзину "лучшим из сочинений Погодина, отмечал: "Все места из Карамзина прибраны так умно, что Карамзин как бы весь очерчивается самим собою и, своими же словами взвесив и оценив самого себя, становится как живой перед глазами..." (1, т. 8, с. 266). Несомненно разделяя восхищение Погодина как жизненным подвигом историографа, так и еще более его смирением, Гоголь добавлял: "Вот о ком из наших писателей можно сказать, что он весь исполнил долг, ничего не зарыл в землю и на данные ему пять талантов истинно принес другие пять" (1, т. 8, с. 266).

---

видится такая живая драма на каждой странице... Когда же я читаю извлеченную из нее нашу так называемую историческую драму... полнота жизни от меня уходит..." (письмо к С.Т.Аксакову от 12 июля 1848 года; 1, т. 14 с. 79).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Без м.изд., АН СССР, 1937-1952.
2. Гоголь Н.В. Соч.: В 6 т. 10-е изд. М.; Спб., 1889-1896.
3. Гоголь Н.В. Письма: В 4 т. Спб., <1901>.
4. Гоголь Н.В. Тарас Бульба. М.; Изд-во АН СССР, 1963. (Литературные памятники).
5. Воропаев В. Книжки для Гоголя. In: Прометей. Т.13. М., 1983.
6. Гиллельсон М.Н. Н.В.Гоголь в дневниках А.И.Тургенева. In: Русская литература. 1963. № 2.
7. Гоголь в воспоминаниях современников. Без м.изд., 1952.
8. Еремина В.И. Н.В.Гоголь. In: Русская литература и фольклор (первая половина XIX в.). Л., 1976.
9. Казарин В.П. Повесть Н.В.Гоголя "Тарас Бульба": Вопросы творческой истории. Киев; Одесса, 1986.
10. Карамзин Н.М. История государства Российского. (Репринтное произведение издания 1842-1844 годов): в 12 т. (в 3 кн.). М., 1988.
11. Карпенко А.И. О народности Н.В.Гоголя. Изд-во Киевского ун-та, 1973.
12. Литературное наследство. Т.58. М., 1952.
13. Лугаковский В.А. Гоголь в польской литературе. In: Литературный Вестник. 1902. № 1.
14. Максимович М.А. Украинские народные песни. Ч.1. М., 1834.
15. Памяти В.А.Жуковского и Н.В.Гоголя. Вып.3. Спб., 1909.
16. Письма к М.П.Погодину из славянских земель. (1835-1861): В 3 вып. М., 1879.
17. Погодин М. Историческое похвальное слово Карамзину, произнесенное при открытии ему памятника в Симбирске, августа 23, 1845 года, в собрании симбирского дворянства. М., 1845.
18. Смирнова-Россет А.О. Дневник. Воспоминания. М., 1989.
19. Украинские письма к П.А.Кулишу от М.А.Максимовича. In: Русская Беседа. 1857. Т.1, кн.5.
20. Фридлиндер Г.М. Комментарий. In: Гоголь Н.В. Полн.собр. соч.: В 14 т. Т.9. Без м.изд., 1952.

## **К ВОПРОСУ ОБ ИЗОБРАЖЕНИИ ЗЛА У ГОГОЛЯ И БУЛГАКОВА**

**Гортензия Матэ**

В творчестве Гоголя и Булгакова можно найти много общего. Можно, например, провести параллель между гротескным методом изображения у двух прозаиков, а также отметить общность в способах изображения зла. Мы не ошибемся, если скажем, что Булгаков является продолжателем гоголевского направления в русской литературе, писателем, который актуализирует гоголевскую традицию в XX-ом веке.

Творчество Гоголя складывается в тот период в истории русской культуры, когда заканчивается пушкинская эпоха, что означает отодвижение на задний план аристократического представительства культуры, осуществляемое Пушкиным и поэтами его круга, и одновременно появление на переднем плане человека гражданской ментальности, который начинает чувствовать себя единственным действующим лицом истории, что приводит к превращению действительности в фантасмагорию. Гротескное изображение у Гоголя призвано к тому, чтобы показать абсурд создавшегося положения и указать на место и назначение гражданской, цивилизаторской деятельности, а также на то, что эта деятельность воистину цивилизаторской может стать только в том случае, если человек, ею занимающийся, сознательно или бессознательно принимает духовное руководство по своей сути всегда аристократической культуры. Хотя Гоголь полностью отдает себе отчет в различии между представительством истины и ее воплощением в жизнь, он не отрывает две задачи – культурную и цивилизаторскую – друг от друга, а лишь с помощью гротескного изображения новой "гражданской" эпохи ставит ее на свое место, и как представитель аристократической, духовной культуры ратует за единство человеческого бытия.

В зрелых гоголевских повестях (особенно в цикле "Петербургские повести") в соответствии с авторским замыслом через центральные фигуры и их судьбы вскрывается абсурд того положения, когда ориентация на жизнь, на цивилизаторскую деятельность, сопровож-

даясь отказом от соблюдения норм христианской культуры, ведет к бездуховности, к пошлости. Проблема гоголевских героев заключается не в том, что они не в состоянии взять на себя представительство культуры – ведь это не их призвание – а в том, что они этого не понимают, что им кажется, будто они не нуждаются в духовном руководстве. В гоголевском мире мы встречаемся и с такими персонажами, которые могли бы, признав трансцендентность истины, стать духовными наставниками общества: это священники и художники. Однако, у Гоголя, как это происходит, например, в "Портрете", такие герои лишь ищут истину и самостоятельно ее не находят, ведь человеку гражданской ментальности, заранее ориентированному на жизнь, это не дано.

В то время как у Гоголя некоторые герои "Петербургских повестей" еще ищут смысла жизни, если они в этом смысле еще в какой-то мере открыты для истины бытия, то персонажи, изображенные в московских сценах романа Булгакова, уже потеряли самих себя, утратили личностное начало, укорененность в трансцендентном бытии, забыв о том, что человек создан по образу и подобию Божию. Поэтому с каждым из них мы уже встречаемся не как с личностью, а – пользуясь терминологией бердяевской антропологии – только как с человеком. Возможно, однако, что и определение "человек" слишком высоко для этих "героев", ведь здесь скорее речь идет о бездушных чиновниках, механически преследующих свои интересы, о машинах, проводящих в массы официальную идеологию бесчеловечного государства.

Московский мир XX века, изображенный Булгаковым, где мы уже не встречаемся даже с запросом духовности, ближе всего стоит к миру гоголевских "Мертвых душ". Смерть души здесь, так же как и у Гоголя, не какое-то из ряда вон выходящее, поражающее читателя явление, а нечто очень привычное, повседневное, серое. Такое отсутствие характерности, такая безликость хуже, чем демонизм, хуже, чем бунт против культуры, против Бога, ведь бунт может быть вызван запросом истины ощущающего свою опустошенность заблуждающегося человека, "эмансипированного" гражданина. Различие между гоголевской "позмой" и булгаковским романом состоит в том, что если в мире "Мертвых душ" зло изобража-

ется только как безликость, как пошлость, как бездуховность, то у Булгакова оно имеет и другое "лицо". Ведь приезжающий из-за границы в Москву Воланд, сам Дьявол – персонаж, безусловно имеющий характер, обладающий ярко выраженной индивидуальностью.

Парадокс заключается в том, что дьявол, в литературной традиции всегда восстающий против порядка, у Булгакова возмущен московскими беспорядками и стремится сделать ощутимыми духовные ценности. Этот парадокс указывает на очень печальное состояние нашего мира. Во-первых, на то, что в совершенно обезличенном мире Дьявол способен совершить нечто достойное, а во-вторых на то, что раскрыть обитателям этого мира глаза удастся только Дьяволу, пользующемуся для этого особыми, специально для этого мира "разработанными" и как бы приспособленными к нему методами. Однако, надо сказать, что Воланду удастся добиться очень незначительных результатов, ведь кроме Мастера и Маргариты, которых он освобождает от мира пошлости и зла, и кроме Иванушки, ставшего учеником Мастера, московские обыватели меняются лишь на короткое время, да и изменения, происходящие с ними, носят лишь внешний, формальный характер. Что же касается объяснений, которые они пытаются дать происшедшим с ними фантастическим событиям, то эти объяснения носят плоский, практический характер. Гротескное изображение у Булгакова призвано показать крупным планом приземленность, имманентность мышления, обезличенность тех персонажей, с которых наказывающий их Дьявол как бы срывает маску притворства, обнажая прячущуюся за солидностью, за положением в обществе, за статусом мелочность целей и интересов, столь характерную для этого вывернутого наизнанку мира. Не трудно заметить, что образ Воланда двойственен. С одной стороны, он – Дьявол, царь тьмы, проклятая душа, а с другой стороны, он тот, кто хочет восстановить порядок, кто ждет от гражданина уважения к культуре. Причина этой странной двойственности в том, что Воланд признает величие Бога, его первенство в духовной иерархии, и потому согласен служить ему, исполнять его поручения (так он устраивает судьбу Мастера и Маргариты по просьбе Левия Матвея, посланного к нему Иисусом), но в то же время из-за своего интеллектуализма и сомнений он не в состоянии понять исти-



ну, добро, и не может отождествиться с ними. Это состояние Воланда выражено эпиграфом к роману, взятым из "Фауста": "... так кто же ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо."

Различие между Воландом и Мефистофелем заключается в том, что Мефистофель сознательно хочет зла, и добро он "творит" лишь потому, что Божественное провидение сильнее его хитроумных замыслов. Деятельность же Воланда и наказание, которому он подвергает москвичей, направлены на то, чтобы заставить человека увидеть самого себя, раскаяться и стать на правильный путь, то есть на то, чтобы пробудить в наказанных любовь к добру. Такое стремление Дьявола, а также то, что он не требует от человека союза, продажи души, говорит о том, что Воланд считает себя не противником, а союзником Бога.

Гоголевский черт отличается от булгаковского, обрисованного, несмотря на определенные различия, в традициях западной литературы. Согласно этой традиции Дьявол, хотя и бунтует против божественного миропорядка, все же не вполне отторжен от культуры: он умен, остроумен, способен отличать хорошее от дурного, красивое от безобразного. Все это – качества уважающего культуру гражданина. Поскольку различие между интеллектом и духом, между ментальностью аристократической и гражданской, точно не определено, Дьявола принято называть духом зла. Если же считать Дьявола началом духовным, то возникает опасность дуализма, платоновского разделения мира на подлинный и призрачный, что противоречит библейской традиции, служащей основой гуманизма и подчеркивающей роль сотворенного по образу и подобию Божию человека в единой священной истории. Известно, что и гностицизм имеет своей отправной точкой зло, действующее в сотворенном мире, и что заблуждение его представителей – в том, что, стремясь освободить Бога от создания зла, они награждают зло самостоятельным бытием и таким образом отделяют Божественную духовность от сотворенного мира. Гоголь же показывает, что зло не имеет самостоятельного бытия, а выступает в сотворенном мире лишь как отсутствие или недостаток духовности. Поэтому человек, ориентирующийся на духовную культуру, может вступить с ним в борьбу

и даже победить его.

С конкретными формами изображения черта мы встречаемся у Гоголя в "Вечерах на хуторе близ Диканьки". В рассказе "Вечер накануне Ивана Купала" герой заключает сделку с чертом, поддавшись соблазну жизни, которая как бы внушает ему, что материальное, плотское выше духовного. В отличие от попавшего в плен имманентного Петруся, герой рассказа "Ночь перед рождеством", Вакула, не поддается проискам черта, соблазнам нарядной, праздничной жизни. Его открытость к трансцендентному, к истине бытия, его укорененность в культуре дают ему возможность одержать победу над чертом. Из этих примеров ясно, что гоголевский черт искушает человека тем, что внушает ему мысль о первенствующей роли чувственного мира и практической деятельности. Над таким чертом человек, не забывающий о духовной иерархии, подсказанной ему культурой, легко одерживает победу.

В гоголевском мире мы еще встречаемся с уважающими культуру людьми, которые способны справиться с чертом. Там же, где таких людей нет, жизнь у Гоголя превращается в фантасмагорию. Воланд же, во-первых потому, что он и сам не лишен соприкосновения с духовностью, а во-вторых потому, что среди москвичей он не находит достойных для искушения партнеров, добровольно становится на службу добру.

## **"РОМАНТИЧЕСКИЙ" ГЕРОЙ У ГОГОЛЯ И ПУШКИНА**

**Илдико Губузнаи**

Три персонажа, о которых в дальнейшем пойдет речь, Чартков из гоголевского "Портрета", Сильвио из пушкинского "Выстрела" и Швабрин из "Капитанской дочки", изображены как люди, в той или иной степени заблуждающиеся. Они выступают как главные или второстепенные герои в зависимости от того, в какой мере писатель хочет привлечь наше внимание к их проблемам. Сильвио в пушкинском "Выстреле" – антипод другого героя, графа. Швабрин – второстепенное лицо в романе "Капитанская дочка", хотя он и играет важную роль в сюжете пушкинского произведения. Чартков же – главный и единственный герой гоголевского "Портрета".

Сильвио – типичный романтический или даже демонический герой, но он не полностью отторжен от культуры. Характерно, что фиктивный автор "Повестей Белкина", увлеченный романтизмом, считает его главным действующим лицом и интересуется им гораздо больше, чем благородным графом. Сильвио – самый яркий романтический персонаж из всех персонажей повестей. Он гордится тем, что обладает многими способностями, например, лучше всех стреляет в цель, лучше всех танцует, всегда добивается своих целей. Все это вполне имманентные качества, свойства или цели, имеющие практический характер. Но Сильвио этого не понимает. Есть у него и отрицательные качества: он замкнут, мрачен, таинственен, что объясняется вечным страхом перед возможностью не выдержать конкуренции, проиграть или просто с годами утратить прежние таланты. Его томит жажда успеха. За успех он готов отдать все. Популярность графа раздражает его. Граф достигает успеха, как кажется Сильвио, не прилагая для этого никаких усилий, как будто сама природа помогает ему во всем. Всеобщая любовь к графу препятствует Сильвио в том, чтобы быть в центре внимания, достичь полного успеха, поэтому он ненавидит графа и хочет ему отомстить. Сильвио злой человек, он готов уничтожить графа, не испытывая никаких угрызений совести. У него нет уважения к нормам

христианской культуры. Он не верит в Бога, ведь если бы у него была вера, он не боялся бы так потерять то, что он имеет. Самое ценное для него – индивидуальные качества. Он хочет быть лучше всех. Для него не существует трансцендентного. Возвыситься над другими в повседневной жизни – вот узкая цель его существования. При встрече с более талантливым человеком достижение этой цели оказывается под угрозой. Жизнь теряет смысл. Желание отомстить овладевает его душой, поработачивает ее. И все-таки нормы культуры не совсем чужды ему. Это доказывается тем, что он даже не помышляет об убийстве графа из-за угла, а ищет дуэли, честного поединка. Сильвио не стреляет в безоружного человека. Он еще соблюдает определенные правила, и хочет произвести впечатление благородного человека. Конечно, это не значит, что он следует нормам культуры. Он вызывает графа на дуэль, хотя тот ничем не оскорбил его чести. Сильвио просто завидовал графу. Он соблюдает лишь внешние правила, а не внутренние нормы.

Для Швабрина из "Капитанской дочки" уже и этих формальных преград не существует. Его озлобленность выступает в неприкрытом виде: он жесток, двуличен, лицемерен. Его стихия – подлость и предательство. У него нет принципов, он из всего хочет извлечь выгоду для себя. О чести он не имеет представления. Он не уважает культуру. Он лицемерит, когда изображает из себя романтического героя. На самом деле он всего лишь жалкий эпигон. В романе он – второстепенный персонаж, занятый тем, чтобы совершить какое-нибудь злодейство. В пушкинском светлом, жизнеутверждающем мире он появляется как зловещее предупреждение. Действенность норм культуры уже не есть нечто само собой разумеющееся. Все здесь уже неопределенно и сомнительно. В мир входит своеволие.

У Швабрина нет положительной жизненной цели, даже такой, какая есть у другого бунтовщика, изображенного в романе, у Пугачева. Если Пугачев хочет стать царем, хотя бы на короткое время подняться над всеми, то Швабрин хочет только унижить, уничтожить Гринева. Его душа пуста, он не уверен в себе. Если бы это было не так, он не обиделся бы смертельно, когда Маша отказала ему как жениху. Все его моральные заблуждения – обидчивость,

мстительность – присходят от духовной пустоты. Это проявляется уже в самом начале романа, когда он клеветает на семью Мироновых и на Машу. Обидчивость, мстительность и зависть управляют всеми его поступками. До конца романа он не сможет побороть самого себя.

Для героя Гоголя, художника Чарткова, тоже характерно духовное заблуждение, хотя на первый взгляд может показаться, что его проблемы имеют сугубо моральный характер. И подобно тому, как нравственные наставления не подействовали бы на Швабрина (о чем занимающий духовную, аристократическую позицию Гринев догадывается и потому даже не пытается подобным образом воздействовать на него), так и Чартков не стал бы настоящим художником даже и в том случае, если бы не нашел денег и не поддался соблазну роскоши.

Уже в самом начале рассказа Чартков предстает перед нами как человек, который не понимает, что нужно художнику для создания настоящего произведения искусства. Он не знает, почему для этого не достаточно иметь способности, чувствовать красоту, быть старательным и прилежным. Гениальные художники эпохи Ренессанса, противопоставленные в повести Чарткову, кроме способностей и старания обладали тем, что для них было само собой разумеющимся, но что от Чарткова – представителя столь характерной для XIX-го века романтической, гражданской ментальности – скрыто. У них было непосредственное, личностное отношение к истине бытия, к традиции, аристократическая, духовная потребностью в представительстве культуры. Намерения Чарткова создать в искусстве великое вполне искренни, но поскольку он не видит границ своей личности, поскольку он не в состоянии отличить аристократическую духовность от гражданских добродетелей, это приводит лишь к безвыходному разладу с самым собой. Напрасно Чартков ставит перед собой цель, овладев мастерством недооцененных современностью художников, создать новое, оригинальное, соответствующее духу времени произведение. Это ему не может удасться, ведь он не только не понимает гениев прошлого, но и свои личные проблемы ему не ясны.

О различии между аристократическими, духовными ценностями и гражданскими добродетелями Чарткова не предупреждает и его учитель, который, как бы предчувствуя, что ждет его ученика в будущем, старается уберечь его от морального падения. Учитель и сам заблуждается, когда говорит не об истинном различии между современными художниками и художниками эпохи Ренессанса, ведь он и сам, подобно Чарткову, не видит, в чем заключается различие. Старый учитель Чарткова говорит банальности, когда предостерегает ученика от опасностей подражания моде, от франтовства, ведь настоящая проблема кроется гораздо глубже. Невозможно поверить, что если бы Чартков жил более скромно или даже аскетично, он обязательно стал бы большим художником. Моральная чистота не может быть достаточной для достижения тех духовных высот, которые были доступны Леонардо или Тициану. О типично гражданской позиции Чарткова свидетельствует его – выраженная в начале рассказа – вера в то, что желание и приложенный труд достаточны для того, чтобы родилось великое произведение искусства.

Шаткость, неопределенность позиции Чарткова подчеркивается тем, что он то бранит, то хвалит старых мастеров. Причина – не в моральной неустойчивости Чарткова, а в его духовном бессилии. Напрасно он создает все более совершенные эскизы к своим будущим картинам, он все же не может, идя таким путем, увидеть целое. Он и сам чувствует это, только не знает, в чем же кроется причина. Подражание старым мастерам, уважение к культуре без видения ее онтологических основ не может стать воистину духовным.

Он напрасно стал бы ждать от учителя, чтобы тот признал, что подражание, копирование само по себе ни к чему не приведет. Учитель обманывает самого себя, он не видит своей духовной беспомощности. Чартков же не хочет обманывать себя. Может быть, в нем в большей мере, чем в учителе, живо стремление к совершенству, хотя он и не знает, в чем оно проявляется. Он чувствует пустоту разговоров учителя, и именно тогда он отворачивается от морали, именно тогда на первый план выдвигается материальный интерес.

Экзистенциальная неопределенность, отсутствие твердой духовной позиции приводит к тому, что с самого начала испытывающий материальную нужду художник начинает гоняться за деньгами. Чартков полностью приспосабливается к мещанскому окружению. Он сравнивает себя теперь только с модными художниками, считая, что если он рисует не хуже, чем они, то почему бы и ему не получить признания, не добиться успеха. Чартков не остается уважающим нормы культуры человеком, а пробует жить так, как это диктуют безличные условия существования. Постепенно, все более приспосабливаясь к жизни, Чартков теряет самого себя. Ведь ему приходится исполнять все капризы заказчиков, чтобы стать модным художником. Даже радость творчества у него отнимают, ведь ему предписывают, что и как он должен рисовать.

Когда он видит подлинное произведение искусства, созданное одним из его сверстников, он чувствует, что вся его молодость прошла даром. На одно мгновение кажется, что ему снова удастся испытать душевный подъем. Но вслед за этим его охватывает чувство зависти и злобы. Поэтому этот мгновенный подъем, эта радость приобщения к искусству не может стать настоящим очищением, не приводит к раскаянию.

Другой изображенный в рассказе художник, автор злосчастного портрета ростовщика, столь притягательного для Чарткова, ушел в монастырь, чтобы очиститься от греха. В конце рассказа он предстает перед нами как человек, которому удалось избавиться от магической власти портрета. Создается иллюзия, что избавиться от искушения можно только с помощью отказа от мирской жизни.

Однако, такой выход не может быть подлинным, ведь он не для всех. Вопрос остается открытым. Загадочный портрет куда-то исчезает, очевидно затем, чтобы вновь появиться и вновь сделать кого-нибудь своей жертвой. Судьба портрета как бы символизирует живучесть ложных идей и заблуждений века.

Заблуждения, ложные представления, как мы видели, поработывают сознание как пушкинских героев – Сильвио и Швабрина, так и гоголевского Чарткова. Сильвио соблюдает лишь внешние правила поведения. Швабрин не соблюдает даже внешних правил. Он уже полностью отчужден от культуры. У него нет шансов на спасение. Даже в тюрьме он злобно проклинает Гринева, не сделавшего ему

ничего дурного. Герой Гоголя тоже жертва собственных заблуждений. Он как бы предоставлен самому себе. Хотя изображенный Пушкиным мир уже "заражен" своеволием, характерным для гражданской ментальности, здесь все же господствуют аристократические идеи. У Гоголя какбудто бы уже нет никого, кто считал бы своей задачей личностное представительство культуры. Гражданский образ мышления как будто характерен для всех представителей эпохи. Ведь Гоголь показывает все проблемы сквозь призму гражданского мышления. В отличие от Пушкина он рисует лишь фиаско героя, не способного занять духовную позицию. Антиподы таких героев, как например, граф в пушкинском "Выстреле" или Гринев в "Капитанской дочке", здесь отсутствуют. Ведь Гоголь ту же проблему раскрывает перед нами совсем с другой стороны.



## РЕЛИГИЯ И ИСКУССТВО В ТВОРЧЕСТВЕ ГОГОЛЯ И ДОСТОЕВСКОГО

Эдит Мари

Крылатые слова: "Все мы вышли из "Шинели" Гоголя" принято приписывать Достоевскому, или Тургеневу. В предлагаемой статье мы только мимоходом будем касаться вопроса о Тургеневе, как о продолжателе литературной традиции Гоголя. Наша задача состоит в том, чтобы обратить внимание на одно явление в творчестве раннего Достоевского, в котором мы обнаруживаем характерное для творчества Гоголя сочетание двух мотивов, двух вопросов, но которое в произведениях Достоевского получает другое освещение.

Вопрос о литературной преемственности в аспекте Гоголь-Достоевский ставился не раз в научной литературе о Гоголе и Достоевском. Можно сказать без особого риска, что научные труды, трактующие данный вопрос, составляют целую библиотеку. В качестве примера мы хотели бы указать на несколько общеизвестных, ставших "классическими" работ. В.Виноградов в своей "Поэтике" рассматривает отношения двух писателей с точки зрения преемственности и обновления стиля Гоголя в произведениях раннего Достоевского (см.3). М. Бахтин в своем известном исследовании исходит из вопроса о том, каким образом Достоевский, поставив в центр изображения сознание героя, в ранних произведениях преодолевает творческий метод Гоголя, вместо "объективизирующего" взгляда на героя у Гоголя вырабатывает свой "полифонизм" (см.1).

В качестве следующего общеизвестного примера мы могли бы упомянуть работу Д.Л. Бема, вышедшую в Праге, в которой исследователь рассматривает процесс, в результате которого герой Гоголя, эта "маска без души", становится "душой без лица", т.е. героем Достоевского (см.2). Литературная преемственность, творческая встреча двух классиков русской литературы, Гоголя и Достоевского, лежит в основе исследования современного ученого Ю. Мана, который рассматривает творческое соприкосновение двух писателей с точки зрения эволюции изображения характера (см.6).

Имея в виду все перечисленные выше работы, в дальнейшем в данной статье мы будем исходить из исследования Л.Амберга, в котором швейцарский ученый рассматривает значение церкви, литургии и религиозного чувства в творчестве Гоголя (см.8). Не вдаваясь в подробности, мы хотели бы только отметить, что Л. Амберг в своей книге рассматривает творчество Гоголя (художественное творчество, а также позднее, не собственно художественное, а скорее религиозно-проповедческое творчество) исходя из религиозного чувства писателя, из проповедуемой им православной веры. Надо, однако, отметить, что автор исследования, совершенно справедливо установку Гоголя на религию, его надежды на душевное и духовное возрождение изображенного им коллектива сочетает с не менее важной надеждой и ожиданиями писателя, возложенными на духовное обновление в результате восприятия членами общества искусства, художественной деятельности избранных человеческого духа, умеющих воплотить и представить простому человеку в своем творчестве высшие инстанции человеческого бытия, легшие в основу культурной традиции данного коллектива.

Согласно нашему пониманию, упомянутые два явления – религия, религиозный деятель, церковь, с одной стороны, и художник, творец, с другой, – тесно соприкасаются и неотделимы друг от друга в художественном творчестве Гоголя, и только под конец жизни, начиная с "Выбранных мест", установка на религиозную проповедь начинает преобладать, вытесняя собой не только искусство, творчество, но и самого творца, Гоголя.

Примером того, какой чудотворной силой может обладать искусство, способное создать гармонию среди людей, может служить окончание первого рассказа из цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки": "Странное, неизъяснимое чувство овладело бы зрителем, при виде, как от одного удара музыканта, в сермяжной свитке, с длинными закрученными усами, все обратилось, волею неволею, к единству и перешло в согласие. Люди, на угрюмых лицах которых, кажется, век не проскальзывала улыбка, притоптывали ногами, и вздрагивали плечами. Все неслоь. Все танцевало" (4,с.38). В приведенном отрывке Гоголь однако указывает на то, что сотворенное музыкантом "согласие", гармония не распространяется на всех, среди

танцующих остаются и равнодушные, похожие на бездушные автоматы люди: "Но еще страннее, еще неразгаданнее чувство пробудилось бы в глубине души при взгляде на старушек, на ветхих лицах которых веяло равнодушием могилы, толкавшихся между новым, смеющимся, живым человеком. Беспечные! даже без детской радости, без искры сочувствия, которых один хмель только, как механик своего безжизненного автомата, заставляет делать что-то подобное человеческому, они тихо покачивали охмелевшими головами, подплясывая за веселящимся народом, не обращая даже глаз на молодую чету" (4,с.38).

Примеры сочетания мотивов религии и искусства, дающих желанное душевное возрождение, мы можем встретить во многих произведениях писателя вплоть до "Выбранных мест из переписки с друзьями". В повести "Ночь перед рождеством" черт рассердился на кузнеца Вакулу за его картины, причем в тексте произведения подчеркивается не только сочетание его художественной деятельности с церковью, но и ее религиозный характер: "Кузнец, силач и дитина хоть куда, который черту был противнее проповедей отца Кондрата... В досужее от дел время кузнец занимался малеванием и слыл лучшим живописцем во всем околотке. ...Кузнец был богобоязливый человек и писал часто образа святых... Но торжеством его искусства была одна картина, намалеванная на стене церковной в справом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа..." (4,с.99). Завершающие данную повесть Гоголя слова описывают другую картину Вакулы, написанную тоже для церкви и после "церковного покаяния": "На стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: *Он бачь, яка кака намалевана!*" – а дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери" (4,с.138).

Приведенная цитата свидетельствует о том же эстетическом взгляде Гоголя, о котором мы упоминали выше по поводу роли искусства в окончании повести "Сорочинская ярмарка". Там говорится о музыканте, здесь о художнике, и в обоих случаях подчеркивается способность искусства создать гармонию, внести порядок и

осмысленность в жизнь людей. Последняя картина Вакулы, в некоторой степени представляет собой указание вперед, предвещающая будущие эстетические и моральные искания и кризис Гоголя, наметившиеся в творчестве писателя позднее, вслед за "Портретом" и первым томом "Мертвых душ", и нашедшие свое выражение в "Выбранных местах из переписки с друзьями". Здесь мы хотели бы только отметить, что упомянутая картина Вакулы, написанная после "церковного покаяния", для церкви, и находившаяся в церкви несмотря на то, что представляет собой изображение черта, не святотатство, не "икона дьявола". Ведь опосредованно она говорит о высшем порядке и смысле. В названных выше более поздних произведениях, в "Портрете", и в седьмой главе "Мертвых душ", а также в разных частях "Выбранных мест..." и в "Авторской исповеди" Гоголь неоднократно рассматривает эстетические вопросы и возможности художественного изображения "низкой природы", с вытекающими из этих вопросов проблемами морального характера.

Как известно, Достоевский после десяти лет каторги и ссылки начинает заново не только жизнь, но и литературную деятельность. В начале шестидесятых годов он публиковал свое произведение, разрабатывающее и обобщающее полученные на каторге и в ссылке впечатления писателя, под названием "Записки из мертвого дома". Произведение Достоевского состоит из двух частей, первую часть составляют одиннадцать, вторую – десять рассказов.

"Записки" Достоевского убедительно свидетельствуют о том, как переживание изображенных ужасов и потрясений углубляют мировоззрение писателя, обновляя его творческие искания. В предлагаемой статье мы попытаемся указать на одну особенность "Записок" Достоевского, проливающую свет на творческое обновление писателя, на его обращение к метафизическому обоснованию человеческого феномена. Это "второе" творческое начало тоже тесно соприкасается с творчеством Гоголя, и, может быть, берет свое начало из Гоголя, а именно из упомянутого выше сочетания у Гоголя религии, церкви и искусства, как предлагаемого залога духовного и душевного возрождения общества. Но в отличие от Гоголя, у которого акцент постепенно переходит с искусства на религию, как на последнюю надежду и высшую инстанцию с точки зрения духовного возрождения и обновления, Достоевский, соприкасаясь с Го-

голем, отталкивается от него, творчески преобразовывает гоголевскую формулу.

Как было сказано выше, "Записки из мертвого дома" состоят из двадцати одной главы, распределенных между двумя частями. Классическую середину, "центр" представляет собой одиннадцатая глава, являющаяся, по нашему пониманию, идейно-художественным "центром" произведения. За две главы до этой "центральной", завершающей первую часть произведения главы, т.е. в главе девятой, имеющей заглавие "Исай Фомич, Баня, Рассказ Баклушина", мы находим описание бани, которую автор три раза сравнивает с адом. Уже первое предложение этого описания регистрирует основное впечатление писателя, на которое указывается в дальнейшем еще два раза: "Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад... Пар, застилающий глаза, копоть, грязь, теснота до такой степени, что негде поставить ногу. Я испугался и хотел вернуться назад... Пару подавали поминутно. Это был уж не жар; это было пекло. Грязь лилась со всех сторон... Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место" (5, с.98-99). Приведенная цитата невольно напоминает другое место у Достоевского, где также упоминается ад и возможное спасение, духовное возрождение человека. Мы имеем в виду эпизод из "Братьев Карамазовых", где вслед за описанием размышлений старца Зосимы о других мирах, об аде Иван Карамазов во введении к поэме о "Великом инквизиторе" упоминает одну поэму, апокриф о хождении Богородицы по аду. Богоматерь хлопочет о спасении, об облегчении участи и страданий грешников, забытых даже самим Богом. О спасении, о возможном возрождении человека говорится и в других местах в творчестве Достоевского, между прочим в окончании романа "Преступление и наказание".

Десятая, предпоследняя глава первой части "Записок из мертвого дома" Достоевского называется "Праздник Рождества Христова". Религиозный праздник является большим событием в жизни заключенных. Достоевский с трогательной человечностью, с большим сочувствием изображает переживание простыми людьми большого события, его ожидание, а также наступившее потом безысходное разочарование.

Ожидание праздника, великого религиозного события глубоко потрясает человека, возрождает в нем чистоту и возвышенность воспоминаний детства и позволяет отверженным от общества заключенным чувствовать себя принадлежащими к роду человеческому: "...и, наконец, кто знает, сколько воспоминаний должно было зашевелиться в душах этих отверженцев при встрече такого дня! Дни великих праздников резко отпечатлеваются в памяти простолюдинов, начиная с самого детства... Кроме врожденного благоговения к великому дню, арестант бессознательно ощущал, что он этим соблюдением праздника как будто соприкасается со всем миром, что не совсем же он, стало быть отверженец, погибший человек, ломоть отрезанный, что и в остроге то же, что у людей. Они это чувствовали; это было видно и понятно" (5, с.104-105).

Ближе к вечеру празднование постепенно переходит в пение, а потом уже в пьянство. Сочетание религиозного праздника с искусством (исполнением песен) с одной стороны напоминает Гоголя, прежде всего потому, что песня, русская и малороссийская народная песня как вид искусства, и как возможный источник душевного обновления так важна в миропонимании Гоголя. Во втором письме восемнадцатой части "Выбранных мест из переписки с друзьями" писатель пишет: "Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. Звуки эти выются около моего сердца, и я даже дивлюсь, почему каждый не ощущает в себе того же. Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные бесприютные пространства не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому – именно ему самому – тот или уже весь исполнил свой долг как следует, или же он нерусский в душе" (4, с.254).

В десятой главе рассматриваемого нами произведения Достоевского, как выше уже было сказано, праздник постепенно переходит в пение песен, сопровождающееся пьянством: "По казармам раздавались песни. Но пьянство переходило уже в чадный угар, и от песен недалеко было до слез. Многие расхаживали с собственными балалайками, тулупы внакидку, и с молодецким видом перебирали струны. В особом отделении образовался даже хор, человек из

восьми. Они славно пели под аккомпанемент балалаек и гитар. Чисто народных песен пелось мало" (5,с.110). Праздник, сопровождаемый песней, однако не заканчивается желаемым результатом, напоминая приведенный отрывок из окончания повести Гоголя "Сорочинская ярмарка". Смех и радость переходят в горькое разочарование, не приобщая участников события к гармонии, не принося внутреннего спокойствия: "Между тем начинались уж и сумерки. Грусть, тоска и чад тяжело проглядывали среди пьянства и гульбы. Смеявшийся за час тому уже рыдал где-нибудь, напившись через край. Другие успели уже раза по два подраться. Третьи, бледные и чуть держаясь на ногах, шатались по казармам, заводили ссоры. Те же, у которых хмель был незазорного свойства, тщетно искали друзей, чтобы излить перед ними свою душу и выплакать свое пьяное горе. Весь этот бедный народ хотел повеселиться, провести весело великий праздник – и Господи! какой тяжелый и грустный был этот день чуть не для каждого. Каждый проводил его, как будто обманувшись в какой-то надежде" (5,с.111).

Приведенное выше описание разочарования и пьянства вместо возвышающего веселья напоминает аналогичный случай, изображенный в творчестве раннего Тургенева, в рассказе "Певцы" из цикла "Записки охотника". В рассказе Тургенева следующим образом передается искусство Якова, простого крепостного крестьянина: "Я, признаюсь, редко слыхивал подобный голос... в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны" (7,с.218). В описании пения Якова чувствуется что-то, напоминающее слова Гоголя о русской народной песне: "Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль" (7,с.219). В отличие от Гоголя, Тургенев передает и влияние песни Якова на публику, что мы найдем в дальнейшем и в одиннадцатой главе "Записок из мертвого дома" Достоевского. У Тургенева мы читаем: "у меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы... Я оглянулся – жена целовальника плакала, припав грудью к окну...

Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся... по железному лицу Дикого Барина... медленно прокатилась тяжелая слеза" (7,с.219).

Продолжение и окончание приведенного рассказа Тургенева сближается с изображающими разочарование людей строками из окончания десятой главы "Записок из мертвого дома". В рассказе Тургенева приподнятость прежних сцен обращается в обратное: "Я увидел невеселую, хотя пеструю и живую картину: все было пьяно – все, начиная с Якова. С обнаженной грудью сидел он на лавке и, напевая осиплым голосом какую-то плясовую, уличную песню, лениво перебирал и щипал струны гитары... Моргач, весь красный как рак и широко раздув ноздри, язвительно посмеивался из угла..." и.т.п. (7,с.220-221).

Однако, известные слова Достоевского – "красота спасет мир" – подтверждаются в одиннадцатой главе "Записок", имеющей название "Представление". Речь идет о театральном представлении, проведенном и подготовленном заключенными, в дни праздника. В отличие от предыдущей главы, представляющей собой описание ожиданий праздника и разочарования, последовавшего за ними, здесь, кажется, изображается возможность достижения душевного обновления, настоящей детской радости, спокойствия и гармонии. В конце одиннадцатой главы мы читаем: "Тем и кончается театр, до следующего вечера. Наши все расходятся, веселые, довольные, хвалят актеров, благодарят унтер-офицера. Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы, и засыпают не по всегдашнему, а почти с спокойным духом, – а с чего бы, кажется?" (6,с.129).

В одиннадцатой главе и изображенные актеры, и зрители – заключенные. В связи с представлением автор неоднократно пишет о затаенном, о неуспевшем выразиться таланте народа: "Можно было даже удивляться, смотря на этих импровизированных актеров, и невольно подумать, сколько сил и таланту погибает у нас на Руси иногда почти даром, в неволе и в тяжелой доле!" (5,с.128) Как бы подтверждая приведенное выше суждение, автор, сравнивая игру и талант этих актеров-любителей с профессиональными актерами, пальму первенства присуждает первым, а не последним (см.5,с.124). Внимание автора привлекли не только выступающие в разных ролях



актеры, но и зрители, преступники, заключенные, переживающие в течение театрального представления очищающую силу искусства, приобщающего их к детской веселости, к переживанию гармонии: "Но всего занимательнее для меня были зрители, тут уже все были нараспашку. Они отдавались своему удовольствию беззаветно. Крики одобрения раздавались все чаще и чаще... К концу пьесы общее веселое настроение дошло до высшей степени. Я ничего не преувеличиваю" (5,с.124).

Несколько раньше автор так передает состояние зрителей в ожидании начала спектакля: "На всех лицах выражалось самое наивное ожидание. Все лица были красные и смоченные потом от жару и духоты. Что за странный отблеск детской радости, милого, чистого удовольствия сиял на этих изборожденных, клейменных на лбах и щеках, в этих взглядах людей, доселе мрачных и угрюмых, в этих глазах, сверкавших иногда страшным огнем... Но вот на сцене слышится возня, суетня. Сейчас подымается занавес. Вот заиграл оркестр..." (5,с.123). Подробно описывая оркестр, автор обращает внимания не только на то, что музыканты тоже были виртуозами, а скорее на то, что вслед за актерами и публикой, представленными выше, и оркестр, т.е. исполняемая им музыка становится частью и причиной упомянутого всеобщего веселья, гармонии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. М.Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. А.Л. Бем. О Достоевском. У истоков творчества Достоевского. Прага, 1936.
3. В.В. Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
4. Н.В. Гоголь. Собранные сочинения в семи томах. Том первый.
5. Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том четвертый. Л., 1972
6. Ю.В. Манн. Путь к открытию характера. Достоевский художник и мыслитель. М.,
7. И.С. Тургенев. собрание сочинений в двенадцати томах. Том первый.
8. L. Amberg. Kirche Liturgie und Frömmigkeit im Schaffen von N.V.Gogol. Bem, Frankfurt am Main, 1986. 1972.

## **К 60-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ АКАДЕМИКА АЛЕКСАНДРА МИХАЙЛОВИЧА ПАНЧЕНКО**

**Иштван Феринц**

Александр Михайлович Панченко родился 25 февраля 1937 г. в Ленинграде. Благодаря своим родителям, работавшим в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский Дом), он рано познакомился с лучшими традициями петербургской филологии. С 1953 г. он учился в Ленинградском университете, где одновременно изучал богемистику на славянском отделении и русистику на кафедре русской литературы. С преподавателями в университете ему повезло, ведь он мог слушать лекции таких выдающихся профессоров как В.Я. Пропп, И.П. Еремин, П.Н. Берков и др. Потом молодой студент продолжил изучение богемистики в Праге. По окончании Карлова университета в 1958 г. он поступил в аспирантуру Пушкинского Дома, где работает и ныне.

Заниматься медиевистикой А.М. Панченко стал еще в середине 50 годов по предложению Д.С. Лихачева, возглавившего тогда Сектор древнерусской литературы. Научный мир знает Сектор древнерусской литературы как центр изучения литературы русского средневековья, но для Александра Михайловича он означает значительно больше. В одной своей лекции на Кафедре русского языка и литературы Сегедского университета, рассказывая о работе Сектора древнерусской литературы, он подчеркивал, что в Секторе его учили быть ученым и обучали кропотливому и тяжкому труду медиевиста. Профессиональная требовательность и дух строгой научности являются лучшими традициями старой петербургской филологии, школы академика В.Н. Перетца. О роли В.П. Адриановой-Перетц в сохранении и передаче лучших черт этой школы Александр Михайлович всегда вспоминал с особой благодарностью и в частной беседе, и в своих выступлениях перед нашими студентами. Многие сегедские студенты, стажировавшиеся в Ленинграде и побывавшие в Пушкинском Доме у Александра Михайловича, который всегда с любовью знакомил их с Сектором древнерусской литературы, почувствовали его глубокую привязанность ко всему, что связано

с Институтом русской литературы и с культурой Древней Руси.

Свою кандидатскую диссертацию, защищенную им в 1964 г., А.М. Панченко написал на тему: *Чешско-русские литературные связи XVII в.* (Л., 1969). С тех пор проблематика русской литературы "бунташного" и "переходного" XVII в. (см. 1, с. 372; 2, с. 125-148) стала в центре научных интересов А.М. Панченко. Об этом свидетельствуют его статьи (см. 3), издание поэтических произведений XVII в. под заглавием: *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв.* (Л., 1970). Его докторская диссертация *Русская силлабическая поэзия XVII в.*, защищенная в 1972 г., и опубликованная в Ленинграде в 1973 г. под названием: *Русская стихотворная культура XVII в.*, стала важным событием в литературоведении. Заслугами автора явились не только строгая научность подхода и по-новому, в контексте европейского барокко проанализированный огромный новый материал, но и авторское методологическое новаторство, во многом способствовавшее решению научной дискуссии о славянском и русском барокко. В отличие от общепринятого мнения, связывавшего появления русской поэзии с переездом в Москву поэта-монаха Симеона Полоцкого, А.М. Панченко доказывает, что книжная поэзия развивается уже в 30-50-х годах XVII в. В своей книге он пишет о существовании трех (приказная школа, поэты-монахи новоиерусалимского монастыря и школа Симеона Полоцкого) поэтических школ в этом веке и в отдельных главах характеризует деятельность каждой из них. Вскрывая традиции, корни их поэзии, влияние на их поэзию польской и украинской литературы, рисуя их жизненный путь, анализируя их стихотворения, автор знакомит читателя с литературной жизнью XVII столетия на общеевропейском фоне. Совершенно права рецензентка этой книги, когда пишет, что "исследование А.М. Панченко является первым комплексным, весьма хорошо аргументированным трудом по развитию русской стиховой культуры XVII в. Свежие и оригинальные научно обоснованные наблюдения А.М. Панченко изложены живым, хорошим стилем...". Он "пишет легко и ярко, дает почувствовать атмосферу исследуемой эпохи и в то же время остается до конца серьезным, авторитетным ученым" (4, с. 454-457). Взгляды А.М. Панченко на развитие русской литературы в XVII в., заметно отражаются в соответствующих главах академиче-

ской *Истории русской литературы* в четырех томах (Л., 1980. т. 1), а также в вузовском учебнике (под редакцией академика Д.С. Лихачева) *История русской литературы X–XVII веков* (см. 5, с. 394).

Самые важные и значительные исследования А.М. Панченко в семидесятые годы были посвящены древнерусскому юродству. Эти публикации составили часть изданной А. М. Панченко вместе с Д.С. Лихачевым книги *"Смеховой мир" Древней Руси* (Л., 1976; см. также расширенное ее переиздание: Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, Н.В. Понирко: *Смех в Древней Руси*. Л., 1984). Автор предупреждает читателя, что он пишет не историю, а феноменологию юродства, хочет объяснить некоторые существенные черты этого явления как, например, "зрелищность юродства и элементы протеста в нем" (с. 81). Материал работы А.М. Панченко извлекает из житий юродивых, запечатлевавших идеальный тип юродивого. Однако автору – благодаря его тщательному анализу – удалось вскрыть за устоявшимися и традиционными представлениями суть и действительный смысл исторического феномена культуры русского средневековья, обратить внимание на драму юродства. Раньше о юродивых писали почти исключительно только историки церкви. Работа А.М. Панченко "является несомненным доказательством, что этот феномен далеко выходит за церковные рамки. По мнению автора, русское юродство занимает «промежуточное» место между «смеховым миром» и церковной культурой. В юродстве многое – от скоморохов и шутов, как и от православной церковной философии. Панченко называет юродство «третьим миром» древнерусской культуры" (6, с. 204). Панченко считает юродство одной из форм критицизма и проводит типологическую параллель между юродством и античным кинизмом. Кроме того А.М. Панченко выявляет в юродстве и моменты театральности и впервые в литературоведении занимается разбором "языка" юродивых, которые или молчат, или для выражения своих мыслей обращаются к языку жестов. Без преувеличения можно сказать, что книга является необходимой для всех, кто интересуется историей средневековой русской культуры. Поэтому нельзя считать случайностью интерес к этой замечательной книге и со стороны иностранных медиевистов (см. 7).

В равной мере важны попытки уяснения сути такого специфич-

ческого русского явления, как скоморошество, которому и посвятил А.М. Панченко свой доклад на IX Международном Съезде славистов в Киеве в 1983 году (*Роль скоморохов в культуре Древней Руси*, см.8,с.376-384). Автор считает, что несмотря на большое число публикаций, неясна сама роль скоморохов в Древней Руси, поэтому он рассматривает "парадокс скоморошества". Коль скоро оно противостоит христианству, то почему церковь терпит скоморохов вплоть до первой половины XVII в., когда на них обрушились жестокие репрессии? А.М. Панченко убедительно доказывает, что церковь обличает их за смехотворение, т. е. за веселье, ведь православие признавало только "улыбку" в качестве реакции на красоту и благоустроенность мира. Рассмотрев тексты, в которых идет речь о скоморохах, автор приходит к культурному дуализму, к дуалистическим учениям, к ситуации классического русского "двоеверия" и заявляет, "пока культурное "двоеверие" было живой и действующей системой, скоморохам ничто, кроме обличений, не угрожало. Когда начался кризис средневековой "святой Руси", начались и репрессии против скоморохов"(с.82). Подоплеку гонений А.М. Панченко связывает с концепцией оцерковления жизни "боголюбцев", которые хотели изменить сам тип человека. Раньше благочестие и веселье были в равновесии. Теперь идеалом становится только благочестие, жизнь с "молитвами, поклонцами и слезами" Однако у них не было шансов на успех, потому что Русь избрала другой путь. Этот другой путь состоял в идеологической реабилитации и конституировании смеха. Этот путь Петра Первого и показывает автор в дальнейшей части своего доклада. Петр I строил светскую, автономную от церкви культуру, ее основа – учение о естественном праве, по которому веселье и смех – в природе человека, поэтому необходима "реформа веселья". В заключение А.М. Панченко высказывает важную мысль: "реформа веселья" не была насилием над русской традицией, ибо уже в XVII веке в московской письменности появились произведения (сначала переводные, а потом и оригинальные новеллы), провозглашавшие мысль, что смех вовсе не греховен. Они свидетельствуют о том, что в поле зрения "средневекового человека уже в XVII в. были ренессансные, а не средневековые идеи. Петр завершил этот процесс,

предопределив тем самым рождение новой русской сатиры"(с.88) – заканчивает свой доклад Александр Михайлович.

Итоги исследований А.М. Панченко о русском XVII в. были включены в его книгу *Русская культура в канун петровских реформ* (Л., 1984). В центре внимания автора находятся "бунташный XVII век" и начало следующего столетия. Исследуя переход от древнерусской культуры к новой, автор подходит к своему материалу с разных сторон: рассматривает общественную мысль "бунташного века", дает историко-культурный анализ Московского собора 1666-1667 гг., который одобрил европейский путь развития русской культуры. При анализе изменений в культуре автор – помимо того, что привлекает многообразный и внешне несхожий материал (история и вечность в системе культурных ценностей; пути к секуляризации культуры; древнерусская концепция веселья и смеха; культура как состязание, изменение роли книги, писателя и др.) и применяет новые методы анализа (разрабатывает национальную историческую топику, методику реконструкции явлений, от которых почти ничего не осталось), убедительно показывает создание новой системы духовных авторитетов, переориентацию от прошлого на будущее и утверждение идей динамизма и новизны. Таким образом читатель убеждается в том, что своеобразие русской культуры XVII в. заключается в совместном сосуществовании разных культурных пластов, ориентиров, которые хотя и не одинаковы, но равны и жизнеспособны. И этому не противоречит тот факт, что один из них – благодаря обстоятельствам – при Петре I побеждает. Прочитав книгу А.М. Панченко о русской культуре в канун петровских реформ, мы еще раз можем убедиться в том, что автор любит факты, работает с ними, но они для него важны не сами по себе, а для анализа, для извлечения из них мыслей и выводов. Достоинства этой книги подчеркиваются и ее венгерским рецензентом (см.9,с.476-478).

Исследователь эволюции культуры в переходную эпоху (XVII – начало XVIII в.), показавший, что даже в периоды скачков эта эволюция протекает в пределах "вечного града" культуры, т. е. старые ценности, выработанные многовековым народным опытом, только оттесняются на задний план, но не покидают "вечного града", в конце 1980 – начале 1990-х годов, в годы поворота "шарнира

времени" пишет ряд историософских работ, и эти его работы об истоках и путях культуры России приобретают особый смысл и значение. К числу таких работ А.М. Панченко относится статья, присланная им в 1988 г. в Сегедский университет на конференцию, посвященную тысячелетию крещения Руси: *Православие и русская культура* см.10,5-14). Важным обобщением размышлений Александра Михайловича о коренных проблемах исторического развития русской культуры и государственности является написанная вместе с ныне покойным Л.Н. Гумилевым книга *Чтобы свеча не погасла* (Л., 1990). В ней в форме диалога, беседы обсуждаются вопросы, связанные с познанием исторического пути России, и, помимо общности тем и забот, выявляются и пункты согласия или несогласия авторов друг с другом.

Помимо научных трудов свои взгляды на развитие русской культуры долгие годы А.М. Панченко излагал на лекциях студентам как профессор Российского государственного педагогического университета, а также иностранным студентам как приглашенный профессор. А в последнем десятилетии многие его статьи и выступления являются как бы живым откликом на потребности общества и публикуются в журналах и газетах. Просветительские же циклы телепередач, проведенные А.М. Панченко – благодаря оригинальности его мыслей, независимости и научности его суждений – справедливо пользуются популярностью у зрителей и были отмечены Государственной премией 1996 г.

Во всей своей научной деятельности и в научных работах академик А.М. Панченко (действительный член Российской Академии наук с 1991 г., ныне – заведующий Отделом новой русской литературы в Пушкинском Доме) отстаивает единство русского культурного процесса. Именно такой подход к культурным процессам, строгий научный анализ явлений и фактов, а также его профессиональные знания позволяют ему не только судить о глубинных культурных процессах и их истоках, но и по-новому взглянуть на события новой и новейшей истории и на события наших дней.

В заключение хотелось бы от имени всех русистов Сегедского университета пожелать Александру Михайловичу доброго здоровья, долгих лет жизни и дальнейших творческих сил. Желаем также

чтобы его упования и надежды, связанные с концом старого и началом нового, оправдались и сбылись.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История русской литературы X-XVII веков (под редакцией Д.С. Лихачева), М., 1980,
2. А.М. Панченко. Переход от древней русской литературы к новой. см. In: *Чтения по древнерусской литературе*, Ереван, 1980,
3. А.М. Панченко. Перспективы исследования истории древнерусского стихотворства In: ТОДРЛ. М.-Л., т. XX; Его же: Изучение поэзии Древней Руси. In: Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., 1970,
4. Мария Тетени: А.М. Панченко, Русская стихотворная культура XVII века. «Наука», Л., 1973, [Рецензия] *Studia Slavica ASH*, 21. 1975. 3/4.
5. *Studia Slavica ASH*, 28. 1982. 1/4.
6. Д.С. Лихачёв, А.М. Панченко, «Смеховой мир» Древней Руси. «Наука», Л., 1976. [Рецензия Марии Тетени] *Studia Slavica ASH*, 23. 1977. 1/2,
7. В номере венгерского журнала "Хеликон", посвященном новейшим путям и достижениям советского литературоведения, была опубликована на венгерском языке глава: "Юродство как зрелище." см. А.М. Pancsenko: A szent együgyűség mint látvány "Helikon", 28. 1982. II-III. (Fordította: Ferincz István). Интерес к ней не угасает и в России: в 1990 г., в Ленинграде в приложении к газете ЛИТЕРАТОР «ΔΣΤ» 1 были напечатаны главы из рукописи Александра Панченко "Образы и подобию": *Юродивые на Руси (2-20), Петр I и веротерпимость (21-32)*.
8. Рецензию на доклады советской делегации (в том числе и на доклад А.М. Панченко), опубликованные в сборнике *Славянские литературы*. IX Международный съезд славистов, Киев, сентябрь 1983 г. М., Издат. «Наука», 1983. написал Л(асло) Либер, см. *Studia Slavica ASH*, 33. 1987. 1/4.
9. Рецензию на нее написал Ласло Ягустин на венгерском языке в журнале "Хеликон", см. А.М. Панченко: Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. «Наука» "Helikon", 33. 1987. 4. sz.
10. Статья была опубликована в сборнике "Dissertationes Slavicae", Sectio Linguistica XXI, Szeged. 1990, Приношу благодарность коллегам-библиотекарям Шаролте Закарнаш и Андрашу Корманёшу, которые помогли мне уточнить библиографические данные (И.Ф.).



## ИДЕАЛ ЗРЕЛОГО РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Эржебет Надь

Древнерусская литература – это литература высоких идеалов. Появляющийся в произведениях художественной литературы носитель идеалов, человек, всегда отаржает идеалы реальной личности, живущей и действующей в данной исторической действительности. В XIV-XV вв. как в общественной мысли, так и в литературе и живописи усиливается интерес к человеческой личности. Появляется новое художественное видение, новое отношение к человеку, сознание ценности его внутренней жизни и его индивидуальных переживаний, анализ форм его самосовершенствования. Человек всегда был и будет основным объектом художественного познания, и именно в принципах его изображения – ключ к пониманию творческого метода художника и к раскрытию особенностей эпохи (см.5,с.239).

Но возникает вопрос: почему именно на человеческое начало делается акцент в XIV-XV вв., а именно в эпоху татаро-монгольского ига и феодальных усобиц. Мы просто поражены контрастом между нестабильностью жизни феодальной Руси, с одной стороны, и возвышенностью ее культуры, с другой.

Пережитая трагедия углубляет интерес к мистике и ставит дилемму: или приобщиться к тайне небытия, или вернуться к внутренней тайне человеческой судьбы, вновь соединиться с внутренними преданиями, внутренними святынями (см.3,с.19). Потребность осмыслить исторические события заставляет человека определить самого себя, дать дефиницию сущности находящегося в нем человеческого. Выражая свои идеалы с целью самопознания, русский народ ищет тайн бытия, тех божественных тайн жизни, из которых исходит, как из своих истоков, вся человеческая культура и жизнь всех народов земли.

История мира, история человечества свершается не только в объекте, не только объективно свершается в макрокосме, но свершается и в микрокосме (см.3,с.34). Каждый человек по своей внутренней природе есть некий малый мир, в котором отражается и пребывает весь реальный мир и все великие исторические эпохи. Каж-

дая общественная и социальная организация должна выражать интересы личности и интересы общества, как целого. Их взаимодействия определяют динамику общественной жизни. В эпоху исторических бедствий поднимается значение человеческого фактора. Так на фоне социальной неустойчивости, хрупкости общественно-государственных структур, на передний план выступает человеческая личность.

Эта человеческая личность выражает себя в идеале, стремится к самосовершенствованию и объясняет себя в религии. Тайны бытия найдены человеком эпохи в религиозной правде священного предания, неотъемлемой частью которого является Священное Писание, из которого человек черпает внутренние источники для свершения своей судьбы. Православие собрало запас умственных и духовных сил побежденного народа. Найденные в священных преданиях и в своем культурном наследии духовные силы привели к нравственному возрождению человека и, следовательно, к политическому возрождению народа, как целого. Без понимания этого перенос в Москву в начале XIV века митрополичьей кафедры из Владимира, содействующий постепенному превращению Москвы в общерусский светский и церковный центр, остается только мертвым фактом истории. И борьба против татар была не только государственной задачей, а также и религиозной. На Куликовском поле победил не только московский великий князь, но само православное государство. Оставив узкокняжеские и национальные интересы, великий князь Дмитрий объявил себя борцом за весь восточно-европейский христианский мир, а "не дать погибнуть оставшемуся христианству" (см. 19, с. 106-107).

Вся культурная и общественная жизнь эпохи получает творческий импульс от Православия. Это способствовало созданию таких литературных произведений, которые рисовали церковный идеал. Самый характерный пример – Жития свт. Стефана Пермского и прп. Сергия Радонежского, написанные монахом-писателем Троице Сергиевой Лавры Епифанием Премудрым. В центре обеих произведений стоит человек, со своими внутренними ценностями, чувствами и новыми для эпохи требованиями. Возведенный на высоту идеала человек показан в этих житиях Епифания в духе "Слова о ростов-

ском епископе Пахомии". В Лаврентийской летописи Пахомий "избранник божей и истинной бе пастырь, а не наемник. Съ бе агня а не волк: не бе во хитая от чюжих домов богатства, не збирая его, ни тем хваляся, но паче обличаша грабителя и мздоимца... Смерен, кроток, исполнен книжного ученья..." (17,с.439). Летописец изображает тип идеального, но в то время уже реально существующего церковного деятеля.

Цель Житий Епифания та же самая. В образах героев он рисует высочайший пример христианского поведения: "Подобает епископу непорочно быти, трезву, целомудрену, учителну, не пианчиву, небитливу, рассмотреливу, не тяжебливу, правдиву, воздержливу, не глевливу, не самолюбиву, не себе угодливу, странюлюбцу, не сребролюбцу..." (6,с.60). Прививавшиеся с тудом идеалы Сергия основываются на общежительном уставе и совершенствовании человека: "непрестанные молитвы, длительное, без отдыха, стояние, прилежное чтение, частые коленопреклонения, изнуряющий голод, жажду лежа-ния на земле, простоту духовную, нарочитую скудость во всем, во всем недостаток". (15,с.307).

Сергий начал с самого себя и дал живой пример, требующий самоотверждения, терпения, мужества. Он творил обновление нравственных сил своего народа, пробуждая в нем сознание единства Руси, пробудив его доверие к себе. На иконе "Троица", написанной в памяти Сергия, выражена основная мысль всего иноческого служения Сергия, стремление к восстановлению гармонического единства Вселенной, единства человечества вокруг Христа по образу единения Лиц Пресвятой Троицы. Сергий не был мыслителем, ни богословом, ни проповедником, а, в первую очередь, человеком исключительной нравственной чистоты и сердечности. "Кроткий душою, твердый верою, смиренный умом" – пишет о нем Епифаний. В своем благочестии он не отворачивался от жизни и от потребностей народа. В нем воплощается идеал эпохи, не ограничивающийся молитвой, но стремящийся делать добро (см.2,с.15).

XIV столетие внесло в восприятие нового идеала некоторые новые элементы из круга религиозных и философских идей, которые появились и выкристаллизовывались в исихатском движении. Это византийское мистическое учение о созерцании, о человеческом

совершенствовании, о единении с божеством еще в земной жизни человека при сознательном устремлении к добру свободной воли человека и при содействии божественной энергии, не было совсем неизвестным на Руси: рассказ об одном из первых русских исихастов помещен в летописи Нестора под 1074 г. Но в древнерусской письменности вместо термина "исихия", "исихазм", употреблялись слова "безмолье", "молчание", указывая на суть движения (см. 4, с. 197, 200).

Греческое слово "исихия" обозначает "покой", "безмолвие", указывает на идеал индивидуального отшельничества и своеобразного самосовершенствования. Этот идеал уже с III-го века определялся внутренней молитвой, "умным деланием", стремлением к личному "обожению" (14, с. 292). В XIV в афонские и константинопольские проповедники исихии (прп. Григорий Синаит, свт. Григорий Палама) разработали мистическую теорию о прижизненном слиянии души человека с божеством.

Исихазм отразил большой интерес к внутренней жизни человека. Палама придает огромное значение человеку. По Паламе сущность каждой человеческой личности так же непостижима умом, невыразима, уникальна, как Божественная сущность. Через осияние нетварным светом, божественной энергией, человек может достичь "мысленного рая", обожиться не только душой, умом, но и телом, стать богом по благодати.

Исихазм стал широко известен из византийских религиозных споров, которые велись между рационалистом-гуманистом Варлаамом и главой исихастов Паламой, о толковании сущности света преображения Христового на Фаворской горе, о возможностях познания Бога. Первым литературным памятником, в котором появляются эти борющиеся друг с другом или, наоборот, переплетающиеся богословские идеи, можно считать "Послание новгородского архиепископа Василия тверскому епископу Феодору о рае". Послание Василия Калики – церковное полемическое произведение против все усиливающегося тверского религиозного критицизма, в котором отражается византийская религиозная борьба, проникнутая общественно-политическими интересами эпохи. Послание Калики – отклик на византийскую полемику, оно проникнуто политическими интересами с одной стороны, стремящегося к самостоятельности Новгоро-

да, с другой, – поддерживающей Москву Твери. Взгляды адресата, Федора Доброго, о которых мы судим только по цитатам и указаниям Василия, можно сравнить с рационалистическими идеями Варлаама. Указания Послания позволяют думать, что согласно Федору Доброму рай, царство Божие, в самом человеке. Он выступал с свободомысленным учением о духовном рае.

Калика отрицает "мысленный рай". Он защищает "земной рай", который является земным существованием "небесного рая". По его богословским посылкам Божество остается недоступным для человека, но божественное присутствие, сверхчувственное начало, богоявление человек может осознать путем опытного, познания. Хотя взгляды Калики напоминают идеи Паламы, нельзя поставить знак равенства между ними, и считать Калику ортодоксальным мистиком. Его мировоззрение и идеал человека – эклектическое сочетание элементов православной веры и близко к народным традиционным представлениям (см.16,с.49). Он дает программу для решения земных проблем, его цель гармоническое человеческое сожителство, земной рай – земное существование идеального мира, неземного, мысленного рая. Эту специальную русскую программу исихазма ведет дальше прп. Нил Сорский в конце XV в. Он не порывает с традициями, но преодолев средневековый дуализм создает новый, отличающийся от средневекового, идеал человека, и вместе с этим новую общественную модель (22,с.9-10).

Исихазм распространился на Руси почти одновременно и как способ индивидуального подвижничества, и как церковнополитическое движение, играющее активную роль в создании объединенного православного русского государства. Богословие исихастов нашло на Руси отклик в момент монастырской реформы, укреплявшей союз церкви и государства. Складывается своеобразный тип общественного деятеля, в котором обнаруживаются черты исихазма. Это монах-созерцатель-практик, который (как, например, прп. Сергий Радонежский) принимает активное участие в социальной и политической жизни.

Изменяется не только церковный, но и светский идеал человека. Созданием централизованного государства феодальная иерархия была поколеблена. Князь может перемещать людей в зависимости

от их личных качеств и заслуг. Вместо идеализации общественного положения человека в иерархии на первый план выдвинулись такие личные качества, как преданность, ревность к делу, убежденность, честь, разум, общественная полезность, т.е. человеческие добродетели (см. 12, с. 92). Важными становятся и чувства, внутренняя душевная жизнь и мысли человека. Светский идеал требовал от человека не только общественно-государственных подвигов, но и выдающихся христианских человеческих добродетелей. Биография Дмитрия Донского написана в духе такого же восприятия человека (см. 1, с. 73). "Как Давид-богоотец Сауловых детей помиловал, так он безвинных любил, а виновных прощал. Подобно великому Иову, словно отец был людям, око слепым, нога хромым, опора и защита, образец всем... Князей русских в земле своей спллавивал, в приказаниях вельможам своим спокоен и приветлив бывал, никого не оскорблял, но всех одинаково любил..." (15, с. 213-215). Усиливается церковное начало и в восприятии светского идеала человека.

Понятие о внутреннем человеке долго приписывалось прп. Григорию Синаиту. Но это учение можно возвести к апостолу Павлу, который всегда был для гуманистов-реформаторов выразителем истинной веры: "...но еще и внешний наш человек тлеет, обаче внутренний обосновляется по вся дни." (2Кор. 4:16). Человек – это "живой храм Духа Святого". Каждый человек носит рай в себе самом, сам для себя является раем, если ведет праведную жизнь: "Не весте ли, яко храм Божий есте, и Дух Божий живет в вас. Аще кто Божий храм растлит, растлит сего Бог. Храм бо Божий свят есть, иже есте вы." (1Кор. 3:16-17).

Идеи начала XIV века отражаются в "Трифоновском сборнике", рукопись которого создавалась около 1480 г. Принципы, изложенные в ряде сочинений из Трифоновского сборника, и содержание апелляции к "духу", к "рассмотрению", к "внутреннему человеку", мы считаем идейной позицией, далеко выдвинутой в будущее. Это начало того религиозного движения которое в середине XVI века Феодосий Косой обозначит как "разум духовный" (11, с. 111). Дух – сила разума, соединенная с силой добра. В сборнике наружной вере и формальной книжности противопоставляется ищущий истину разум и "духовная", имеющая глубокие внутренние корни,

вера. Сборник осуждает церковную иерархию и желает проповедовать учение Бога, а не учение Церкви, ведь каждый человек носит Бога в себе самом. Подчеркивается право на учение для простых, но мудрых, ведущих праведную жизнь людей. В основе учения мысль о значимости человека господствует над религиозными различиями: "Ненавидишь бо не тех, но повелению, не человека, но зло дело, растленен разум. Ово убо человек, дело Божие... Недостоит испытати верна или не верна. И яло чистота сердечная – се есть иже миловати же вся человеки, верная же и неверныя" (20, л. 111).

В составе Трифоновского сборника глава "Слово о лживых учителях" воспроизводит в миниатюре идейное содержание всего сборника. Его неизвестный автор критикует верхи духовенства и Церковь, требует демократизации веры и свободного права всех быть учителями веры. Лозунгом его являются доверие к разуму человека, широкая публичность "книжного учения", и, вместе с этим, требование народного просвещения, что имеет параллели в гуситском движении. Автор "Слова" часто ссылается на "Предисловие честного покаяния", которое действительно тождественно с предисловием самого "Сборника". И здесь выражается антропоцентризм автора в описании путей самосовершенствования людей.

Глава 65 "Сборника" – "написание Акиндина мниха лавры Святыя Богородица к великому князю Михаилу о поставляющих мзды ради". Акиндин считает виноватой церковь "от старейших святителей наших до меньших, от первых до последних". Потом подчеркивается значение разума: "всяк человек приим от Бога разум рассужати, последовав невежие пастухи, муку приимуть, по реченному, слеп слепа ведя, оба в яму впадатся..." (18, стлб. 156-157). Во второй половине XIV века протест против Церкви переходит иногда в открытую ересь оформлируется как сектантское движение. Уже в 30-40 годах XIV века появляется в Новгороде и Пскове еретическая секта стригольников. С середины века это движение находит отклик особенно у нижнего духовенства и горожан. Епископ Пермский, Стефан, написавший в 1386 году "Поучение епископа Стефана против стригольников" по просьбе митрополита Алексия, верно оценил общественный характер этого движения. Опытом искушенного богослова он проник в глубину расхождений между учением

Церкви и стригольников. С чисто церковной позиции он противопоставляет слепую веру истинной, имеющей рациональные основы вере. Стефан указал и на требование достоинства, направленного к возвышению человека: "...не сам бо кто прославится, но сам Бог прославит святыя своя" (7,с.240). По мнению стригольников достоинство человека служить Богу не божественный дар. Они отрывали божественное от человеческого, противопоставляли сверхъестественному – естественное, свободному – ограниченное, мистическому – логическое. Принцип человеческого достоинства у них – абстрактное утверждение человеческой индивидуальности. Византийское религиозно-философское произведение Филиппа Пустынника "Диоптра", переведенное в XIV веке в Ростове, утверждает примат материального над духовным, анализирует духовную жизнь и нравственные свойства человека в связи с физиологическими и внешними факторами. В последующие эпохи его часто цитируют и перепиывают.

В XV веке возникло единственное по своему содержанию, "Лаодикийское послание". Переводчика – может быть автора – этого философско-грамматического трактата, Федера Курицына, Клибанов считает "первым гуманистом" (8,с.80). Состоящий из нескольких частей трактат подчеркивает самовластие души, и ума. "Душа самовластна. Заграда ей (чтобы свобода не превратилась в произвол) вера". Идеал Курицына такая религия, в которой отсутствуют посредники между Богом и человеком.

За "Лаодикийским посланием" обычно следуют несколько статей, среди них "Написание о грамоте", содержащее еретические идеи. По "Написанию", вместо "Спасителя" человечеству нужна грамота и знание, от которых люди приходят к познанию Бога, и, таким образом, к спасению. Сила человека в разуме, ибо разумом человек уподобляется Богу. В статье дальше развивается тезис "Лаодикийского послания" о свободной воле человека: "Сея ради вины грамота состроена, якоже Бог создал и благословил человека животна, плодна, словесна, разумна, смертна... И потом дал ему самовластие ума: смерть и живот предложив перед очима его, рекше волное произволение хотения и (к) добродетели или к злобе..." (21, л.117 об.). Здесь автор изумляется не только премудрости Творца,



но также силам и свойствам человека, обладающего самовластной душой.

В русской общественной мысли и литературе в центре внимания стоит человек, (однако отнюдь не безбожный) со своими чувствами, личными переживаниями, с разными путями улучшения природы человека и с сознанием важности самосовершенствования человеческого духа. Возвышается человек и в церковном, и в светском мышлении, литературе и искусстве. Эти черты принято называть по Д.С. Лихачеву Предвозрождением или Проторенессансом. Лихачев определяет отличие Предвозрождения от Возрождения тем, что они занимают разные исторические ступени: Предвозрождение – это начало движения, первая ступень Возрождения, которое открыло человека через утверждение данной ему самостоятельности его ума и мысли. В эпоху Предвозрождения индивидуальность человека была признана в сфере эмоций и перекрестилась с иррационализмом и мистицизмом. Христианство получает новую опору в эмоциональных переживаниях личности. Лихачев отличает Предвозрождение от Проторенессанса: Проторенессанс в Италии – это наиболее раннее появление Ренессанса, принципиально не отличающееся от него, а Предвозрождение в России заключает в себе элементы Возрождения, но отличается от него яркостью выражения религиозного характера (13, с.38). Лихачев видит корни возрожденческого антропоцентризма в исихастском движении, несмотря на то, что в Византии оно, объединяясь с властью, открыто выступило против гуманизма.

Но что сближало исихастов с их идейными противниками – так это личностное начало. И гуманизм, и паламизм ответ на вызов новых идей, ответ, данный сознательно делающим выбор личностями. И гуманизм и паламизм стимулировали человека к постоянному движению, т.е. как бы направляли его в бесконечность.

Исихазм со своим психосоматическим самоуглублением превратил человека в некий "сосуд", способный принять и заключить в себе "Бога живого". В точке зрения на человека как на живую обитель Духа Святого, как на храм Божий, возможным становится сближение между мистическим и рационализирующим направлениями в средневековом христианстве. Но то, что резко различает их, это божественное содержание, наполняющее человека, как "живой

храм" (8,с.50). По рационализму, сила человека в самом мыслящем человеке, и на пределе развития человеком присущих ему нравственных и умственных сил он, человек, уподобляется в своем совершенстве Богу. По мистицизму, человек – живой храм потому, что на пределе самоотречения в него нисходит Бог, Дух и разум Божий.

Часто и рационализм, и антропоцентризм еретических движений считают отличительными признаками Предвозрождения. Правда, эти движения рассматривают человека не объектом в отношении к Церкви, а субъектом во всех делах веры и жизни. Они дают рационалистическую критику иерархии и догматического учения церкви, но в оболочке религиозных рассуждений и толкований. Еретические движения действительно типичная принадлежность средневековья, хотя они имели проторенессансные черты антропоцентризма ослабляли средневековое догматическое мировосприятие (см.25,с.154).

Характерное свойство русской культуры XIV-XV вв. – развитие человеческого индивидуализма. Оказалось, что многие идеи и понятия, которые считали ренессансными, существовали уже в XIII в. С другой стороны, если мы беспристрастно изучаем эпоху Ренессанса, видим, что она полна элементами, характерными для эпохи расцвета средневекового духа (см.24,с.206), а понятие "humanitas" в разной мере и с другим содержанием сопровождает историческое развитие человечества от Конфуция до Цицерона, значит существует и без Ренессанса (см.10,с.34). В рамках средневековой феодальной культуры известны периоды подъема, связанные с интересом к античности, появлением элементов гуманистической этики, реализмом в искусстве, темами личности, стихиями самостоятельных духовных исканий (Каролингское Возрождение, Палеологовский Ренессанс, Прованский Ренессанс, Македонский Ренессанс). Но ни одна из этих культур все же не превращалась в Ренессанс (см.25,с.151). На Руси названный Лихачевым предвозрожденческим период XIV-XV веков не перешел в Ренессанс, а стал формализоваться, и в XVI веке породил все те пышные официальные стили в литературе, которые были лишены подлинных творческих потенций.

И Ренессанс и Проторенессанс вполне определенная во времени и пространстве система, явления которой приобретают совершенно специфическое значение. К смешению понятий приводит и

словоупотребления Н.И. Конрада и М.Н. Тихонравова, пользующихся вместо иностранного слова Ренессанс словом Возрождение. Выражение "ренессансные тенденции" выступает как некая универсальная отмычка для раскрытия смысла всего значительного в средневековой литературе. Все оригинальное и человеческое в зрелой средневековой культуре мы стремимся истолковать как нечто безусловно противоречащее самой ее природе, идущее вразрез с ней и непосредственно "предвосхищающее" культуру Возрождения (см. 9, с. 162-164). Эту "предшествующую" Возрождению культуру принято называть Предвозрождением.

Характерные черты эпохи и новое понимание человека на Руси XIV-XV вв., хотя напоминают Ренессанс, но не выходят за рамки средневековья. Новое отношение к человеку специфическое достижение русского зрелого средневековья, способного к обновлению, но по-другому, чем Западная Европа. Там, по словам Хейзинги, мы можем говорить о "закате средневековья" и о появлении светского, индивидуального, объективного, направленного наружу понимания человека. В средневековье обе части сознания – и часть, направленная на внешний мир, и часть, направленная внутрь человека – "как будто отдыхали под общим покровом", пишет Буркгардт, а человек видит себя как род, народ, партия, общество, семья, или в других формах всеобщего (см. 23, с. 94). На Руси обновление, новое понимание человека, субъективное, поощряющее к созерцанию, формируется растворяющимся в религии общественным, коллективным путем (см. 22, с. 5-7). Таким образом, появление нового идеала в интерпретации человеческой личности означает не Предвозрождение, а расцвет зрелого русского средневековья. Самостоятельная личность западного Ренессанса – виртуозный игрок тезиса и антитезиса, а на христианском востоке у личности XIV-XV вв. только одно лицо, говорящее с Богом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц, В.П. Слово о житии и о представлении великого князя Дмитрия Ивановича, царя Руського. In: ТОДРЛ., т. V.

2. Алпатов, М.В. Андрей Рублев. М., 1972.
3. Бердяев, Н.А. Смысл истории. Умса-Press, Paris, 1969.
4. Голейзовский, Н.К. Исихазм и русская живопись в XIV-XV вв. - Византийский временник XXIX.
5. Еремин, И.П. Литература Древней Руси. М.-Л., 1966.
6. Житие Св. Стефана епископа Пермского. Heidelberg, Mouton & Co, 1959.
7. Казакова, Н.А. - Лурье, Я.С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV-начала XVI века. Приложение. Источники по истории еретических движений XIV- начала XVI века. М.-Л., 1955.
8. Клибанов, А.И. Реформационные движения в России в XIV- первой половине XVI вв. М., 1960.
9. Кожилев, В.В. Возрождение или средневековье? In: Русская литература, 1973, №3.
10. Конрад, Н.Н. Об эпохе Возрождения. - Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967.
11. Корецкий, В.И. К вопросу социальной сущности "нового учения" Феодосия Косого. In: "Вестник Московского Университета". М., 1956. № 2.
12. Лихачев, Д.С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
13. Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.
14. Мейендорф, И. О византийском исихазме и его роли в культурном и историческом развитии Восточной Европы в XIV в. In: ТОДРЛ, т.29. Л., 1968.
15. Памятники литературы Древней Руси. XIV - середина XV века. М., 1981.
16. Плугин, В.А. Мировоззрение Андрея Рублева. М., 1974.
17. Полное собрание русских летописей. т.I. изд.2. Л., 1927.
18. Послание Акиндина. Русская историческая библиотека, VI, стлб.156-157.
19. Прохоров, Г.М. Этническая интеграция в Восточной Европе в XIV в. (От исихастских споров до Куликовской битвы). In: Доклады отделения этнографии, вып. 2, Л., 1966.
20. Сборник новгородско-софийского собрания № 1262, Государственная Публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. С-Пб.
21. Собрание Московской Духовной Академии, № 103, (Государственная библиотека им. Ленина, Рукописный отдел)
22. Фейер Адам. Русская культура на рубеже средних веков и нового времени. In: Acta Univ. Szeged, XIV.
23. Burckgardt, J. A reneszánsz Itáliában. Bp., 1978.
24. Huizinga, J. A középkor alkonya. Bp., 1976.
25. Lazarev, V.N. Középkori orosz festészet. Bp., 1975.

## **ПОВЕСТЬ О ЖИТИИ ПЕТРА И ФЕВРОНИИ МУРОМСКИХ**

*Проблема соотношения фольклорных и житийных мотивов  
в авторском варианте произведения*

**Роланд Билку**

Прежде всего следует сказать об именовании произведения в научной литературе Повестью. Приведем полное название произведения по первой редакции (авторский вариант): "Повесть от жития святых новых чудотворец муромских, благоверного и преподобного князя Петра, нареченного во иноческом чину Давида, и супруги его, благоверныя и преподобныя и достохвальныя княгини Февронии, нареченныя во иноческом чину Еуфросинии". В других списках произведение называется: "повесть о житии", "повесть и житие". Существует несколько списков, в которых произведение называется собственно житием.<sup>1</sup> Итак, речь должна идти не о повести в собственном смысле. Не слово *повесть* определяет жанр произведения, а слово *житие*; это повествование о житии. Называя произведение повестью, мы как бы определяем его жанр и подчеркиваем светский характер произведения в ущерб житийному.

Принципиальное значение имеет и проблема композиции "Повести о житии", деление ее на части. По мнению большинства исследователей "Повесть о житии Петра и Февронии" составлена ее автором Ермолаем-Еразмом из двух, заметно отличающихся друг от друга, и по структуре и по содержанию частей, имеющих фольклорное происхождение: согласно М.О. Скрипилю из славянского сказания или песни об огненном летающем змее и из легенды о Февронии из села Ласково, возникшей на основе сказки о мудрой деве, а по Г.П. Федотову – из сказок о Кощее Бессмертном и Василисе Премудрой.

---

<sup>1</sup> Например: "Житие и жизнь и отчасти чудес святого благоверного князя Петра, во иноцех Давида, и святыя благоверныя княгини Февронии, во инокинях Евфросинии, муромских чудотворцев".

Лучшее с точки зрения текстологии издание "Повести о житии" принадлежит Р.П. Дмитриевой. Там же мы находим и подробный анализ произведения. "Первая часть Повести имеет назначение вступления – это объяснение заболевания князя Петра" – пишет, в частности, Дмитриева (2, с.8). Тот факт, что первую часть она называет вступлением показывает, что традиционное житийное предисловие Ермолая-Еразма Дмитриева не анализирует, видимо, не считая его частью текста. Позиция Дмитриевой не исключение; в научных работах, как правило, предисловие и похвала не принимаются во внимание. Нет ни одного ученого, кто оспорил бы мнение о двухчастной композиции произведения, хотя "Повесть о житии" в авторском варианте, найденном Дмитриевой в 1979-ом году, не разделена на части. Нам кажется, что проблема композиции этого произведения тесно связана с интерпретацией "Повести о житии", в частности, с решением проблемы соотношения житийных и фольклорных тем и мотивов. Деление на две части призвано, как нам кажется, подчеркнуть светскую, фольклорную сторону произведения и приглушить житийную. Итак, на какие две части делится обычно житие Петра и Февронии.

*Первая часть.* Дьявол посылает змия-обольстителя к жене муромского князя Павла искушать ее на блуд. Князь и его жена узнают, что смерть змия "от Петрова плеча, от Агрикова меча". Князь Петр, младший брат Павла, узнав это, сразу решается на борьбу со змием. Чудесным образом он получает Агриков меч и, выбрав момент, поражает змия. От крови убитого змия он тяжело заболевает, тело его покрывается язвами.

*Вторая часть.* Слуга князя, ища лекаря, приезжает в деревню Ласково, к крестьянке Февронии. Она обещает вылечить Петра если князь женится на ней. Петр соглашается, и Феврония дает ему мазь из хлебной закваски, чтобы он помазал больные места за исключением одного. Петр, выздоровев, нарушает свое обещание и уезжает домой, но от той не помазанной язвы снова заболевает. Феврония опять исцеляет его, и Петр женится на ней. Муромские бояре недовольны низким происхождением новой княгини. На пиру они предлагают Февронии взять с собой любое богатство и покинуть Муром. Она соглашается, но берет с собой самое дорогое — мужа. Они

вместе уезжают по реке Оке. На месте ночлега, чтобы воодушевить мужа, Феврония благословляет воткнутые в землю сухие жерди, и они за одну ночь расцветают в большие деревья. На другой день приезжают послы из Мурома и просят их вернуться. Они правят в Муроме как "чадолюбивии отец и мати", и, состарившись, молят Бога умереть в один день. Муромцы хотят похоронить их отдельно друг от друга, но их тела три раза оказываются в общей гробнице.

Мы считаем более правильным и соответствующим авторской композиции произведения его деление на три части. Женитьба Петра на Февронии открывает третью часть повествования, которая имеет бесспорно самостоятельный характер и легко отделяется; она, кстати, имеет преимущественно житийный характер. Включение ее во вторую часть размывает ее житийную направленность и функциональную значимость в структуре произведения. Учитывая наличие вступления и заключения в авторском тексте произведения, мы разделяем "Повесть о житии" на пять частей: 1) житийное вступление, 2) сказание о победе Петра над змием, 3) сказание об исцелении Петра мудрой Февронией, 4) княжение благоверных Петра и Февронии в Муроме, чудеса, их блаженная кончина, посмертное чудо, 5) похвала святым и послесловие. Эти части легко выделяются даже при поверхностном чтении, при этом яснее становится типично житийная структура произведения, его композиция. Если мы обозначим житийные элементы буквой "Ж", фольклорные — буквой "Ф", а их соединение — "ФЖ" или "ЖФ" (в зависимости от удельного веса тех или иных элементов), то у нас получится следующая схема соотношения житийных и фольклорных элементов в выделенных выше пяти частях: Ж  $\Rightarrow$  ЖФ  $\Rightarrow$  ФЖ  $\Rightarrow$  Ж  $\Rightarrow$  Ж. Нам кажется, что эта схема наглядно показывает, что соотношение житийных и фольклорных элементов в ходе повествования движется в сторону усиления первых. Кроме того, очевидно, что произведение имеет рамочную структуру типичную для жития и это, бесспорно, отражает волю автора. Попытка исследователей отбросить предисловие и похвалу искажает замысел Ермолая-Еразма и затрудняет верную интерпретацию произведения.

Первую и последнюю части в данной статье мы не будем анализировать, поскольку их чисто житийный характер ни у кого не

вызывает сомнений. Интересно проследить соотношение фольклорных и житийных мотивов во второй, третьей и четвертой частях.

**Сказание о победе князя Петра над змием.** Сопоставляя структуру этой части жития со структурой волшебных сказок, Дмитриева определила различия между ними (2, с. 6-35). Среди волшебных сказок имеются сказки с основной функцией борьба-победа, схема их такова: беда, не достача; предварительное испытание героя и получение чудесного помощника; основное испытание героя, борьба-победа; приобретение ценностей (обычно женитьба на царевне). Расхождение структур, установленное Дмитриевой, следующее:

- роль медиаторов очень ограничена, медиатором можно считать только Павла, сообщающего своему брату о змие;
- сама борьба со змием очень трудна. В сказке она легка, поскольку вместо героя действует чудесное оружие;
- вместо каких-либо ценностей приобретается только болезнь.

Нам кажется необходимым продолжить анализ, начатый Дмитриевой. Она, в частности, пишет: "Сюжетная схема и ряд деталей безусловно ведут нас к сказке, но труд автора Повести не ограничивался только механическим подражанием сказке. Он, как увидим дальше, выходил за рамки жестких правил, создавая оригинальное произведение, хотя и использовал при этом сюжет сказки на змееборческую тему" (2, с. 10). Нарушения правил житийного канона в процессе переработки сказочного сюжета Дмитриева объясняет как преодоление канона и стремление создать оригинальное, литературное произведение, как желание автора написать что-нибудь "литературное" в современном смысле. Но ведь Ермолай-Еразм мог вдохновляться не сказкой, а широко известным на Руси житием св. великомученика Георгия Победоносца, на что указала Плюханова (см. 7, с. 205). И именно ориетацией автора на житие св. Георгия объясняются все расхождения с волшебной сказкой.

На наш взгляд, отклонения от сказочной структуры должны быть интерпретированы как приближение фольклорного материала к агиографии, то есть как его *христианизация*. "В житии прямо и отчетливо сказано, что именно дьявол послал летящего змея на блуд к жене князя. Змееборчество здесь - религиозный акт, такой же,



каков он в других змееборческих текстах житийного или вообще религиозного характера", — пишет М. Плюханова (7, с. 205). Ермолай однозначно утверждает, что змий, летающий на блуд к княгине не какой-то сказочный змей, а "неприятный змий", посланный дьяволом, который "искони же ненавида добра челоуечью". Змий упоминается в первой части 9 раз, из которых 7 раз имеет перед собой определение "неприятный", один раз он называется "лукавым" и тоже один раз "прелестным". Слово "лукавый" не требует отдельного объяснения, напомним, что в молитве "Отче наш" лукавым называется сам дьявол. Слово "неприятный" согласно "Словарю древнерусского языка" значит "относящийся къ злу", "принадлежащий злу", "сатанинский" и "дьявольский" (9, с. 415). Идентичное определение найдем и в "Полном церковно-славянском словаре".

Павел и его жена, подобно Петру, оказываются настоящими христианами. Княгиня, ничего не скрывая все рассказывает своему мужу, а Павел сразу начинает думать, "что змиеви сотворити", чтобы освободиться "в нынешнем веце злаго его дыхания и синения и всего скорядия, еже смираднo есть глаголати" и одновременно, не забывая, что цель христианской жизни не в этом мире, он добавляет "в будущий век нелицемернаго Судию Христа милостива себе сотворити" (2, с. 211-212).

Петр, узнав обо всем от брата, "нача мыслити не сумняся мужествене, како бы убити змиа". Как видим, Петр, ничуть не сомневаясь, сразу решается выполнить задание, возложенное на него как бы самим Богом. Но он пока ничего не может сделать, поскольку ему неизвестно местонахождение Агрикова меча. Дмитриева на это замечает, что "для получения чудесного оружия Петру не придется преодолевать препятствия или выполнять чьи-нибудь требования и условия, в результате которых сказочный герой проявляет свои достоинства" (2, с. 11) и сближает этот эпизод с житийной ситуацией, когда поведение героя предопределяется свыше. После констатации "пассивности" Петра, Дмитриева не дает ее объяснения. Мы думаем, что Петр ведет себя не пассивно, а по-христиански. Верно, он не ищет меч, как во всех поздних списках и поздних фольклорных рассказах, но он прибегает к единственной христианской деятельности, которая помогает человеку в трудном положе-

нии — к молитве. Не случайно, Ермолай-Еразм упоминает о его обычае ходить в одиночестве по церквям, именно после того, как Павел рассказал ему о змие.

Считая Петра пассивным героем, можно прийти к выводу, будто он был недостоин получения Агрикова меча. Это может быть логично, но ошибочно, потому что Петр оказался достойным и был избран еще прежде события. Слова змия "Смерть моя есть от Петрова плеча, от Агрикова же меча"; таинственно явившийся отрок, указавший Петру, где лежит меч, хотя князь ничего не спрашивал у него; местонахождение меча — в самом священном месте церкви, алтаре, — все свидетельствует, что Петр избран Богом, и он сам это знает. Христианизированные образы и в первую очередь, конечно, образ Петра, полностью совпадают с тем христианским идеалом человека, который мы найдем в других произведениях Ермолая-Еразма и в древнерусской литературе вообще, а еще ранее — в византийской литературе, например, в уже упоминавшемся житии св. великомученика Георгия.

Сказание о мудрой деве Февронии. Большинство исследователей считает, что предшествующая часть была нужна Ермолаю-Еразму, чтобы обосновать болезнь Петра. М.О. Скрипиль отмечает, что мотив заболевания от крови змея не встречается в цикле сказаний об огненном летающем змее, следовательно он принадлежит автору (7, с. 208-209). Его мнение разделяет и Дмитриева, говоря: "Для объяснения причин княжеской болезни был введен другой классический сказочный мотив - борьба со змеем" (2, с. 8). Однако, причину соединения двух тематически отличающихся друг от друга частей она объясняет следующим образом: "Содержание Повести было определено существованием предания о женитьбе князя на крестьянке. Это, видимо, послужило той реальной основой, на которой строился рассказ о Петре и Февронии. В народном сознании запечатлелась память о том, что крестьянская девушка, вылечив князя, вышла за него замуж. Это в свою очередь вызвало ассоциации со сказочными мотивами о браке социально неравных партнеров. И, таким образом, предание было объединено с народной сказкой о мудрой девушке" (2, с. 8). В таком аспекте Повесть о житии воспринимается как чисто фольклорное произведение, возникшее благодаря каким-

то неясным народным ассоциациям и забывается, что речь идет не о каком-либо предании или легенде, а о житии, написанном определенным историческим лицом, Ермолаем.

Эпизоды второго главного фольклорного сюжета, то есть сказания о мудрой деве, Дмитриева называет "новеллами", поскольку все они построены по определенным структурным правилам: имеют зачин, завязку, узел, развязку и концовку. С этим трудно согласиться, ведь слово "новелла" дает впечатление активности, авантюры, интриг и т.д. Такое понимание Повести позволяло Лурье связывать ее с "Декамероном" Бокаччо (5, с. 263-264) и комедиями Шекспира (5, с. 264). Лихачев подчеркивая статичность построения этих кадров называет их "клеями", учитывая, что Ермолай-Еразм описал только самые необходимые для понятия действия, его персонажи много говорят, но не движутся (см. 3, с. 495).

Уже первый эпизод этой части требует комментариев: княжеский слуга, ища лекаря, входит в избышку и видит там молодую девушку-крестьянку, сидящую за ткацким станком, и прыгающего перед ней зайца. На первый взгляд, в таком контексте заяц — это языческий символ плодородия, однако из агиографии — как православной, так и римокатолической — можно привести множество примеров из житий святых и Христа ради юродивых, которых не боялись звери (см. жития прп. Герасима Иорданского, прп. Сергия Радонежского, прп. Серафима Саровского или San Francesco d'Assisi). Ермолай, по причине скудости конкретных сведений о жизни святых, взял из фольклора некоторые ситуации, и маловероятно, чтобы он включил в текст жития дисфункциональные мотивы, поскольку агиография, также, например, как и иконопись, тесно связанная с богослужением, избегает всего лишнего и богословски необоснованного. Ермолай-Еразм оговаривается, что он в своей работе стремится передать события так, как он о них слышал; вместе с тем мы видим, как он христианизирует фольклорный материал. Если мотив прыгающего перед Февронией зайца есть в житии, значит Ермолай легко придал ему какое-то христианское, символическое значение, и это, конечно, не может быть языческое плодородие, а бесспорно, христианская идея о мирном сосуществовании человека и зверей. Плюханова выражает схожее мнение, когда говорит о символизме

Ермолая-Еразма: "По таким параллелям, между прочим, видно, как легко Ермолай-Еразм сопоставляет мотивы и образы, сильно различающиеся по степени обобщенности их символического смысла. Очевидно, такие совмещения возможны для него потому, что он склонен ориентироваться всегда на наиболее обобщенный метафизический смысл любого, пусть даже весьма конкретного мотива" (7, с. 215).

Здесь мы подходим к анализу важного действия этой части, которое Дмитриева называет "состязанием в мудрости" или "состязанием в уме". Д.С. Лихачев пишет: "Героиня Повести - дева Феврония. Она мудра *народной мудростью*", "Феврония изумляет посланца своими *вещами ответами* и обещает помочь князю" (4, т. 2, 274, 275; курсив наш — Р.Б.). Переверзев называет ее "сказочной мудрой девой", "*кудесницей и чародейкой*", "необыкновенной умницей, владеющей тайнами *знахарского искусства*". Лурье для анализа образа Февронии предлагает употреблять вместе с термином "мудрость" и "своеобразное *лукавство*". Дмитриева определяет Февронию то "мудрой", то "остроумной", то просто "умной". Из этого краткого терминологического обзора видно, что исследователи при анализе образа Февронии в житии не различают понятия остроумия и мудрости или разума.

Легко признать, что разграничением понятий мудрость, как мудрость Божия, мудрость от Бога, и остроумия, как мудрости мира сего, одновременно определяются сферы их употребления. Мудрость, премудрость несомненно является библейским, христианским понятием и легко входит в житийный контекст. Остроумие, естественно, входит в рамки фольклорной лексики. Употребление понятия остроумие вместо мудрости также способствует принижению в Повести всего житийного, христианского и искажает, как нам кажется, замысел автора — Ермолая-Еразма.

Иносказательные ответы Февронии княжескому слуге бесспорно являются остроумными, однако, текст заставляет читателя еще раз вдуматься в ситуацию и быть осторожнее. Слова Февронии "Аще бо кто требовал князя твоего себе, мог бы уврачевати и" и "Аще будет ми супружник, да будет уврачеван", позволяли Лурье видеть в таком поведении Февронии расчетливость, будто она

хотела воспользоваться ситуацией, чтобы стать богатой княгиней: "Создается впечатление, что к Петру Февронию влекла не любовь, — пишет он, — а лишь желание не упустить свое счастье" (5, с. 262). Подобно Лурье и Дмитриева видит в Февронии только расчетливую крестьянку, которая хочет достичь высокого положения.

С этим мнением никак нельзя согласиться. Напомним, что всех вариантах сказки о мудрой деве, сам князь решает жениться на крестьянке из-за ее остроумия, но в житии Ермолая-Еразма женитьба — это условие исцеления. Отметим также важную деталь: условием исцеления кроме женитьбы Феврония называет христианские добродетели *мягкосердие* и *смирение*: "Да приведеша князя твоего само, аще будет мягкосерд и смирен во ответах, да будет здрав". Этими словами Феврония сама объясняет смысл их будущего "состязания в мудрости" и одновременно вынуждает читателя переоценить все сказанное ею княжескому слуге. Такое поведение героини свидетельствует о том, что в образе Февронии Ермолай-Еразм явил не расчетливую крестьянку, а настоящую женщину-христианку, мудрую Божественной мудростью.

Ее дар прозрения также является убедительным доказательством того, что Ермолай перерабатывал фольклорный материал в соответствии с агиографическим канонem. В сказке о мудрой деве такое качество эксплицитно не выражается — героиня сказки "только" вещая, умеющая остроумно отвечать, перехитрить любого человека. Но Феврония не только остроумна и хитра "мудростью мира" как сказочная мудрая дева. Ее способность угадывать мысли других ранее, чем они высказаны, не есть качество народных чародеек и кудесниц. В ее образе все эти качества (видение будущего, прозорливость, знание тайных помыслов человека, умение мудро говорить) органически связаны друг с другом и толкование их возможно только в христианском, житийном контексте.

Следует обратить внимание и на эпизод исцеления. В тексте читаем, что Феврония как первый, так и второй раз: "взем сосудец мал, почерпе кисляжди своя и дуну на ня...". Здесь, кажется, нет необходимости подчеркивать, что способ лечения — хлебная закваска — чисто житийный. Ни в одном из вариантов сказки о мудрой деве нет такого средства исцеления. Символическое значение

закваски известно из Библии (1 Кор. 5:6-8; Мф. 13:33, 16:12). В Евангелии Христос исцеляет и молитвой, и возложением рук, и конкретными "составами", как например, "брением", составленным из земли и слюны (Ин. 9:1-41). Из агиографии тоже можно привести целый ряд примеров о разных способах исцеления. Кроме молитвы и возложения рук святые употребляют самые разные вещи от простого хлеба (свв. Косма и Дамиан) до елца от лампы перед иконой Пресвятой Богородицы (прп. Серафим Саровский). Заметим также, что святая Феврония перед тем, как отдать слуге сосуд с закваской "дуну на ня". Мотив "дуновения" несомненно имеет христианское происхождение: священник на службе крещения повторяет самого Иисуса Христа, который после воскресения явился ученикам, и посылая их в мир "дунул" и сказал им: примите Духа Святаго" (Ин. 20:22).

**Святые супруги.** После смерти брата Павла, Петр становится муромским князем, но боярам, точнее их женам, не нравится "низкое" происхождение Февронии. Почти все авторы подчеркивают значительность этого эпизода. Дело в том, что сказочный конфликт (барин — мудрая дева) заменяется конфликтом (бояре — Феврония). Во всех вариантах сказки о мудрых девах барин ("Стриженная девушка") или воевода ("Семилетка") соглашается жениться на деве только при условии: если она никогда не будет вмешиваться в его "политические дела", однако, она, нарушая свое обещание, один раз разрешает спор между мужиками. Такое изменение сказочной структуры в специальной литературе послужило для многих авторов твердым доказательством "социальной чувствительности" Ермолая-Еразма и "антибоярского направления" жития.

Присмотримся, каковы были отношения между святыми Петром и Февронией и муромскими боярами. Как читаем в тексте, бояре посетили Петра со своими "жалобами" два раза, а в третий раз (по совету Петра) обратились непосредственно к Февронии. Ермолай-Еразм рассказывает об этом так: они пришли к Петру "неистовии, наполнившиеся бестудия... начаша простирати бесстыдные свои гласы, аки пси лающе" (2, с. 218); позже он называет их "злочестивыми". Из этих характеристик бояр и их действий становится совершенно очевидно отношение автора к ним. На пиру бояре, опьянев ("егда же быша весели") и потеряв всякий стыд, открыто обвиняют Февронию и отрицают даже дар исцеления, данный ей Богом

("отнемлюще у святых божий дар"). Обратим внимание и на то, что бояре, повторяя адамов грех (Быт.3:12), обвиняют Февронию от имени своих жен, сваливая с себя ответственность на других. Итак, Ермолай-Еразм резко отрицательно относится к боярам и дает им уничтожающие характеристики, но не за то, что они *бояре*, а за то, что они начали борьбу против княгини Февронии, которая для автора — *святая*.

Боярам не нравится низкое происхождение Февронии, как пишет автор, "яко бысть княгини не отечестве ради ея", поэтому первый раз обвиняют ее перед Петром, что "от коегождо стола своего без чина исходит", собирая в руку крошки, будто голодная. Второй раз вместо скрытого обвинения бояре предъявляют ему открытый ультиматум, предлагая отпустить Февронию: "Аще хоцещи самодержцем быти, да будет ти ина княгиня". Блаженный Петр не хотел нарушить Божии заповеди (Мф.19:1-2), и, ничуть не гневаясь, с кротостью послал бояр к своей жене. Столкновение Февронии с боярами кончается неизбежной победой первой. Их спор есть борьба неравных сил, поскольку святость всегда одерживает победу над бесовскими замыслами.

На фоне святой для автора Февронии, ее супруг изображается не совершенным, еще не святым. Он ведет благочестивую жизнь, во многом благодаря своей святой супруге, но иногда он поступает по-человечески и оставляет "узкий путь спасения". Петр еще должен совершенствоваться и как христианин, и как христианский князь. Напомним, что в Ласкове он нарушил свое обещание, а потом, попав под влияние бояр испытывал свою жену. Феврония же своей христианской и житейской мудростью и чудесами направляет своего супруга на путь святости. Поучительным ответом на попытку испытать жену можно считать чудо, когда эти крошки превращаются в ладан, благоухающий фимиам. То, что Петру этот "урок" был полезен, однозначно узнаем из текста: "И от того дни остави ю к тому не искушати".

В этой части заслуживает упоминания мотив третьего чуда. Мотив расцветающих за одну ночь жердей, на первый взгляд является дисфункциональным, однако — в согласии с мнением большинства ученых — мы думаем, что этим чудом Феврония хотела

"украпить веру князя в правильности их решения оставить Муром" (2,с.26) и полностью соответствует произнесенному позже Петру предложению : "Не скорби, княже, милостивый Бог, Творец и Промысленник всему, не оставит нас в низшете быти" (2,с.219). Видно, и это чудо "ориентировано" на Петра и служит цели воодушевления князя. Совершенное Февронией чудо подтверждает правильность решения Петра: он не отпустил жену, а покинул вместе с ней стольный град. Если жерди расцвели в большие деревья, то это значит Бог не оставил супругов и благословил их решение. В конце эпизода Божий Промысл награждает веру святых: "Приидоша же вельможа от града Мурома, рекуще: Господи княже! От всех вельмож и ото всего града приидохом к тебе, да не оставиши нас сирых, но возвратиши на свое отечествие" (2,с.220). Чудеса Февронии, и особенно второе и третье, весьма поразительны и дают читателю впечатление, будто их не творили, а они просто вошли в мир, чтобы люди учились и спасались.

Принципиально важный вопрос в этой части жития — роль любви. "Как и любовь Тристана и Изольды, любовь Петра и Февронии преодолевает иерархические преграды феодального общества и не считает с мнением окружающих... Животворящая сила любви так велика, что жердья, воткнутые в землю, расцветают в деревья по ее благословению" пишет Лихачев (4, т. 2, с. 275). Взаимоотношения Петра и Февронии большинство исследователей, подобно академику Лихачеву, отождествляют с телесной любовью, однако, например, Лурье на этот раз отклоняется от "общего мнения" исследователей и пишет следующее: "Повесть о Пётре и Февронии", в отличие от легенды о Тристане и Изольде, — это рассказ не о любви, не о всепобеждающей страсти героев, а о верной супружеской жизни..." (5, с. 262). Мы полностью разделяем его мнение. Не трудно представить себе ситуацию с крестьянкой, которой дается возможность выйти замуж за самого князя, однако в тексте нет ни одного указания на ее взволнованность. Трудно поверить, что девушка Феврония не бегала бы туда-сюда по комнате, не задавала бы вопросы о богатстве, о роскоши дворца князя, или, по крайней мере, не хотела бы видеть своего мужа! Какое же телесное чувство могло бы развиваться между Петром и Февронией, которые до венчания даже не



встречались, не видели друг друга и общались через слугу?! Не любовь "преодолевают преграды феодального общества", поскольку причиной женитьбы Петра на Февронии является не любовь (как в романе о Тристане и Изольде), даже не остроумие крестьянки (как в сказке о мудрой деве), а Божий Промысл: "...яко бысть княгини не отечества ради ея, Богу же прославляющую ю добраго ради жития ея".

В дальнейшем тоже нет указаний в тексте на плотскую любовь, упоминается лишь то, что они "живяста во всяком благочестии, ничто же от божих заповедей оставляюще" (2,с.217), и позже, уже после возвращения святых в Муром Ермолай-Еразм пишет: "И беху державствующе во граде том, ходяще во всех заповедех и оправданиях господних без порока" (2,с.220), то есть жили они по заповедям Христовым, крепко храня в сердце апостольские слова о жизни в "молбахъ непрестанных" (1Фес.5:17) "и в милостынях" (Мф.6:1-4). Ермолай-Еразм подробно описывает благочестивую жизнь супругов: "Беста бо ко всем любовь равну имуще..." подобно Богу Отцу, у которого нет лицепрятия (Рим.2:11). Любили всех и были "своему граду истинна пастыря, а не яко наемника", то есть для находившихся под их властью людей они были как родители, как добрые пастыри, у которых овцы - свои (Ин.10:11-14).

Святые презирали также светское богатство, только "в Бога богатеюще", храня всегда в сердцах своих, как трудно имеющим богатство войти в Царство Божие (Мф.10:23-24, Лк.18:24). Характерно, что у супружеской пары не было детей. Так все свои силы они могли отдать на служение Богу и заботу о подданных. Из этого видно, что в женитьбе христианского князя Петра на девушке Февронии мы должны видеть не какую-то роковую власть человеческих страстей, а Божий Промысл.

Самый конец жития (святые, состарившись постриглись в монахи и молили Бога, чтобы умереть в один день) мы не анализируем, поскольку он воспринимается всеми учеными как чисто христианский эпизод: "Лишь конец сказания представляет легенду христианскую и агиографическую" — пишет, например, Федотов (11,с.222).

Целью настоящей статьи был анализ текста "Повести о житии Петра и Февронии" в следующем ракурсе: правильно ли называть Повесть житием, или мы должны разделить мнение боль-

шинства исследователей о том, что жанровые характеристики, мотивы, структура и стилистические свойства Повести относят ее скорее к фольклорным произведениям. Мы старались показать, что Ермолай-Еразм при недостатке конкретных сведений о жизни святых, положил в основу своего жития фольклорные предания, однако, он переработал этот заимствованный материал по правилам агиографии, сохранив лишь те элементы, которым он мог придать какое-либо конкретное или символическое, но обязательно христианское значение. Причем соотношение фольклорных и житийных элементов в разных частях произведения неодинаково. На наш взгляд, авторский метод, который мы называем "христианизацией фольклора" способствовал созданию прекрасного в художественном отношении и уникального *жития*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Голубинский Е.Е. История русской Церкви. М., 1881.
2. Дмитриева Р.П. Повесть о Петре и Февронии. Л., 1981.
3. Лихачев Д.С. История русской беллетристики. Л., 1970.
4. Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах. Л., 1987.
5. Лурье Я.С. Литература XVI в. In: История русской литературы XI-XVII веков. М., 1985.
6. Молитвословъ. М., 1994.
7. Плюханова И.М. Сюжеты и символы Московского Царства. С-Пб., 1995.
8. Скрипиль М.О. Повесть о Петре и Февронии Муромских и ее отношение к русской сказке. In: ТОДРЛ, т.VII. с.131-167.
9. Словарь древнерусского языка, т. I-VI. М., 1989.
10. Успенский Б.А. Избранные труды, т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996.
11. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М., 1990.

## К СВЕДЕНИЮ АВТОРОВ

В ежегодном сборнике *Dissertationes Slavicae: Sectio Historiae Litterarum*, издающемся Кафедрой славянской филологии Сегедского университета им. Аттилы Йожефа (Венгрия), публикуются работы по теории, истории и поэтике литературы, а также по сравнительному литературоведению и рецензии. Возможна также публикация архивных рукописей, материалов и документов. Статьи присылаются в редакцию по адресу главного редактора: Dr. Á. Fejér, docens, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék, H-6722 Szeged, Egyetem u. 2. Рецензирование рукописей в случае, если автор пишет не на родном языке, входит в обязанность автора. Рукописи, посланные в другие редакции или уже опубликованные, не принимаются. Авторам опубликованных рукописей бесплатно высылаются по 20 оттисков статей, по 10 оттисков рецензий. Корректур авторам не высылаются. Рукописи не сохраняются и не возвращаются.

Статьи должны быть представлены напечатанными на машинке или компьютере через два интервала с широкими полями в двух экземплярах. (В этом регламенте далее имеются в виду рукописи, написанные кириллицей, однако употребление латиницы в основном не меняет оформления.)

Заголовок статьи пишется прописными буквами. Под ним указываются имя, (отчество) и фамилия автора (на кириллице без сокращений). Затем приводятся сведения об авторе для научной корреспонденции: имя, (отчество), фамилия, занимаемая должность, ученая степень, место и адрес работы. В конце статьи на отдельном листе дается краткое резюме (объемом до 20 строк) на английском или немецком языке, за исключением статей на одном из названных языков. В последнем случае статья снабжается резюме на русском или немецком/английском языке.

При оформлении статей авторы должны руководствоваться следующими условными обозначениями:

1. Смысловые выделения обозначаются курсивом (подчеркивать на машинке прямой линией).

2. Знаки "-", "-" и " - ", т.е. дефис, тире (без интервалов и с интервалами) отчетливо отграничиваются друг от друга. Знаки, которые не могут быть обозначены в машинописи, аккуратно оформляются ручным способом.

3. Большие по объему (абзац, страница) пропуски в цитатах из художественной или специальной литературы обозначаются многоточием в квадратных скобках.

4. Небольшие по объему пропуски в цитатах обозначаются многоточием в круглых скобках.

5. Пропуск начала или конца цитируемого предложения обозначается простым многоточием.

6. Подстрочные примечания имеют сквозную (консекутивную) нумерацию.

7. Список использованной литературы (под заглавием ЛИТЕРАТУРА) приводится в конце статьи и оформляется по следующим образцам:

1. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в десяти томах. Л., 1977-1979.

2. Лосский Н.О. Чаадаев П.Я. In: "История русской философии". М., 1991 и т.д.

8. Названия журналов приводятся полностью без сокращений.

9. Используемая литература указывается вначале на кириллице по алфавиту, затем – на латинице.

10. Ссылки на литературу в тексте приводятся сокращенно в круглых скобках. Вначале следует номер источника, затем номер тома (если есть) и страница. Например, в тексте ссылка на Пушкина будет выглядеть следующим образом: (1, т. 3, с. 214); ссылка на Лосского – так: (2, с. 141).

11. Пересказ источника своими словами помечается сокращением "см." Например, (см. 1, т. 7, с. 24).

12. Название рецензии содержит полное библиографическое описание рецензируемой работы. Образец:

Н.В. Гоголь. Духовная проза. М., "Русская книга", 1992, 560 с.

Автор рецензии и сведения о нем указываются в конце текста.



**B 17 2299**

Felelős kiadó a JATE Szláv Filológiai Tanszékének vezetője  
Készült 200 példányban  
A szövegszerkesztést Nemes Edina  
végezte WordPerfect® 6.0 szövegszerkesztő programmal